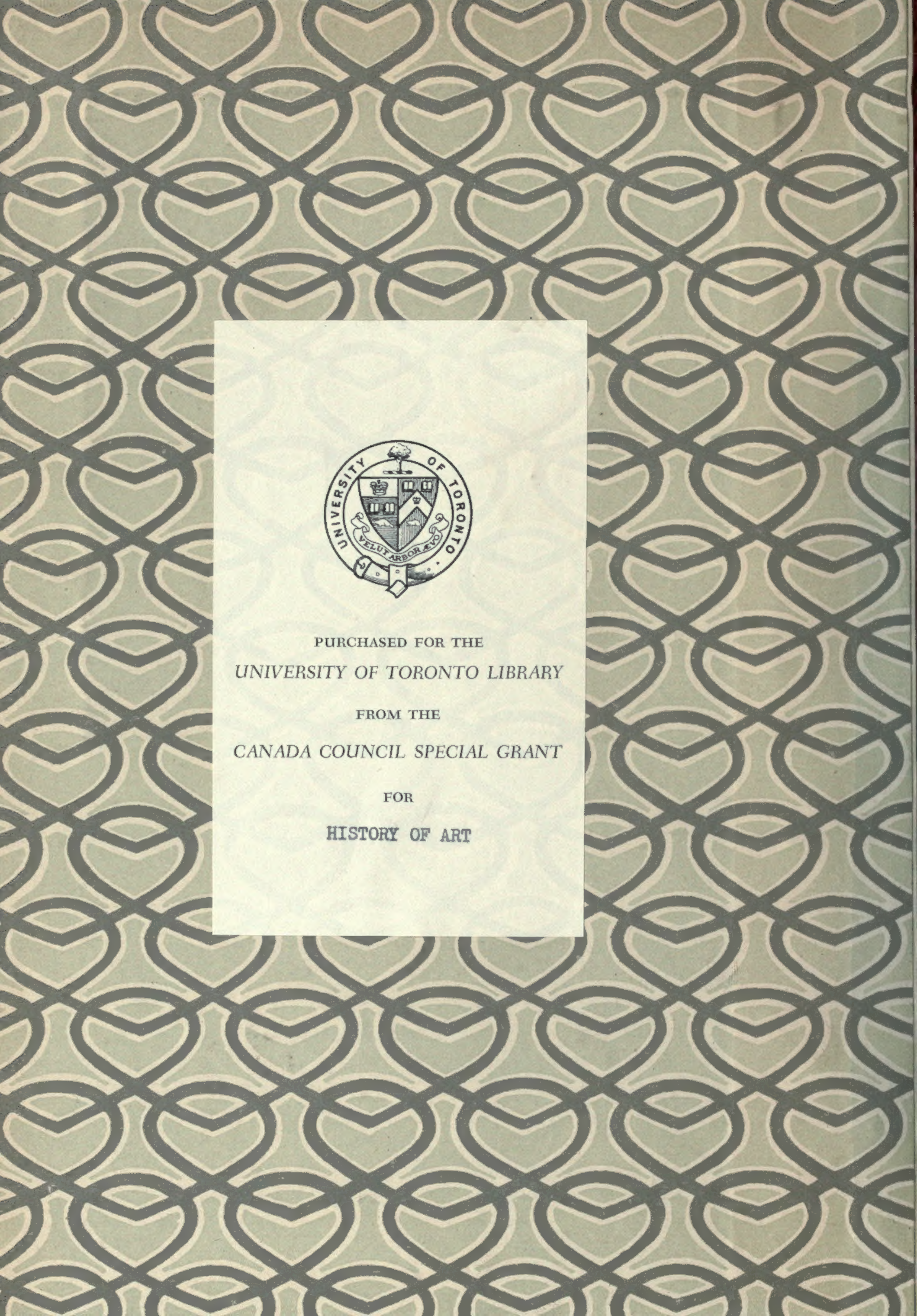
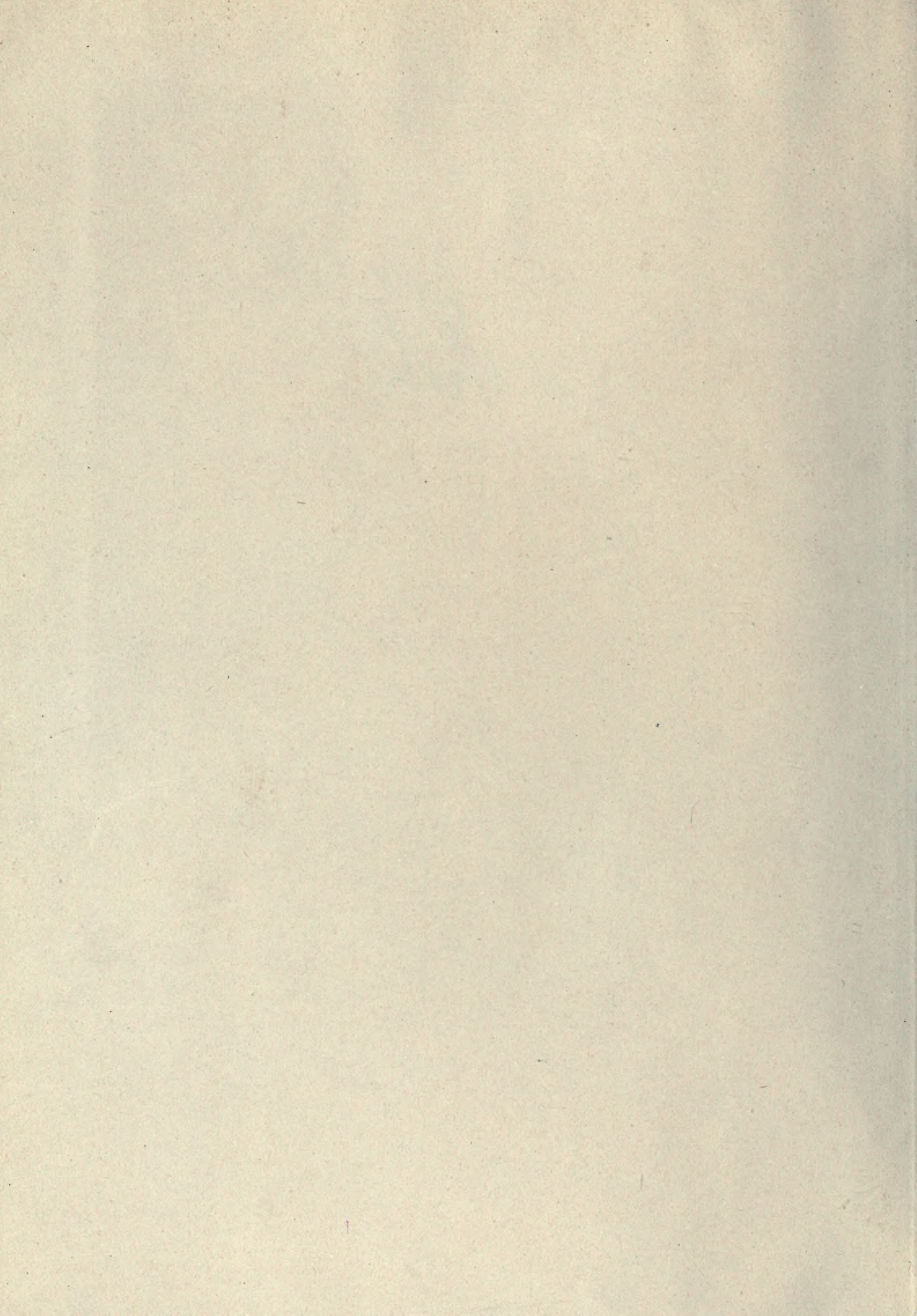


NEUNUNDZWANZIGSTER BAND


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

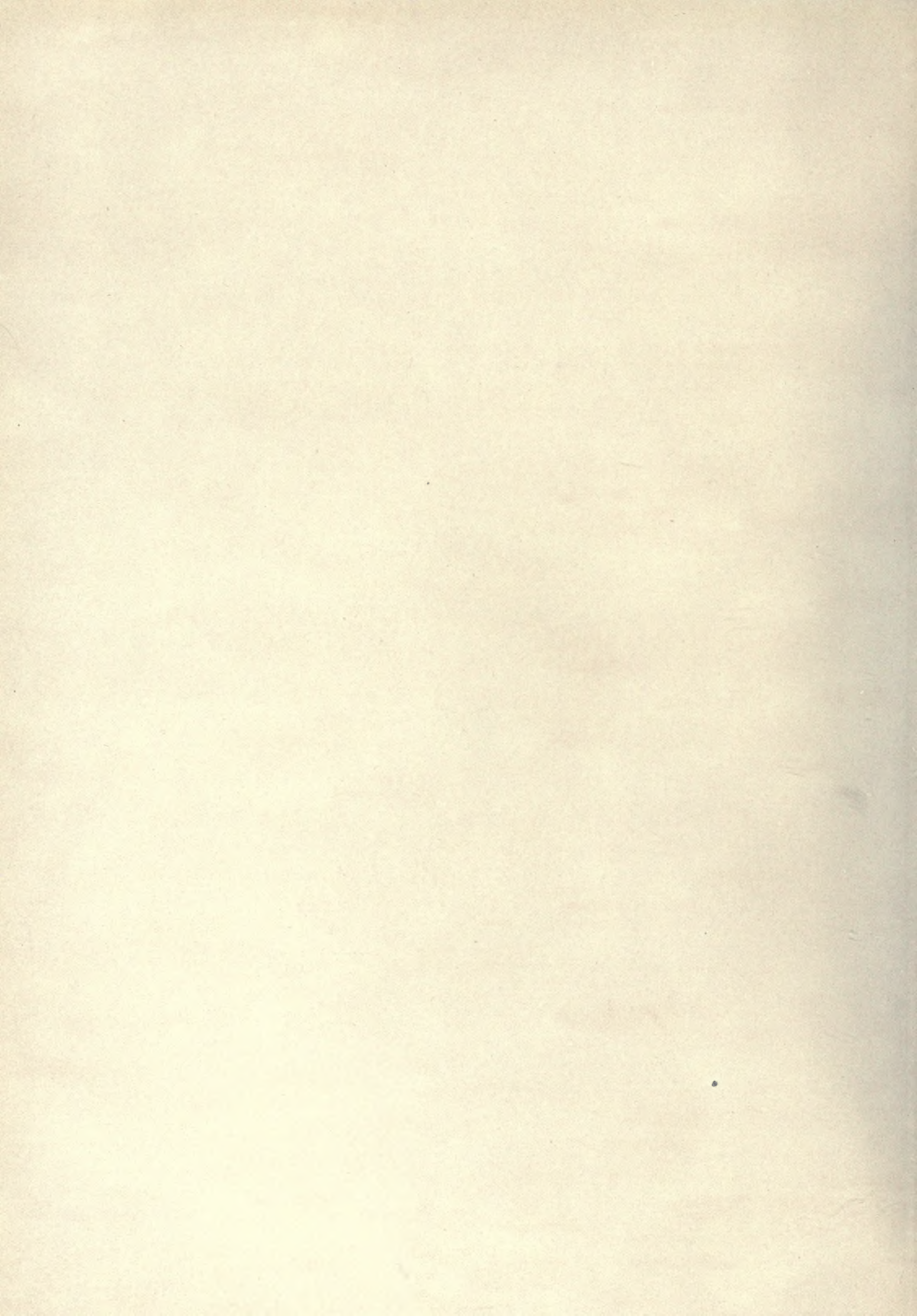




DIE KUNST

NEUNUNDZWANZIGSTER BAND





DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

NEUNUNDZWANZIGSTER BAND

FREIE KUNST

DER „KUNST FÜR ALLE“

XXIX. JAHRGANG



MÜNCHEN 1914

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A. G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

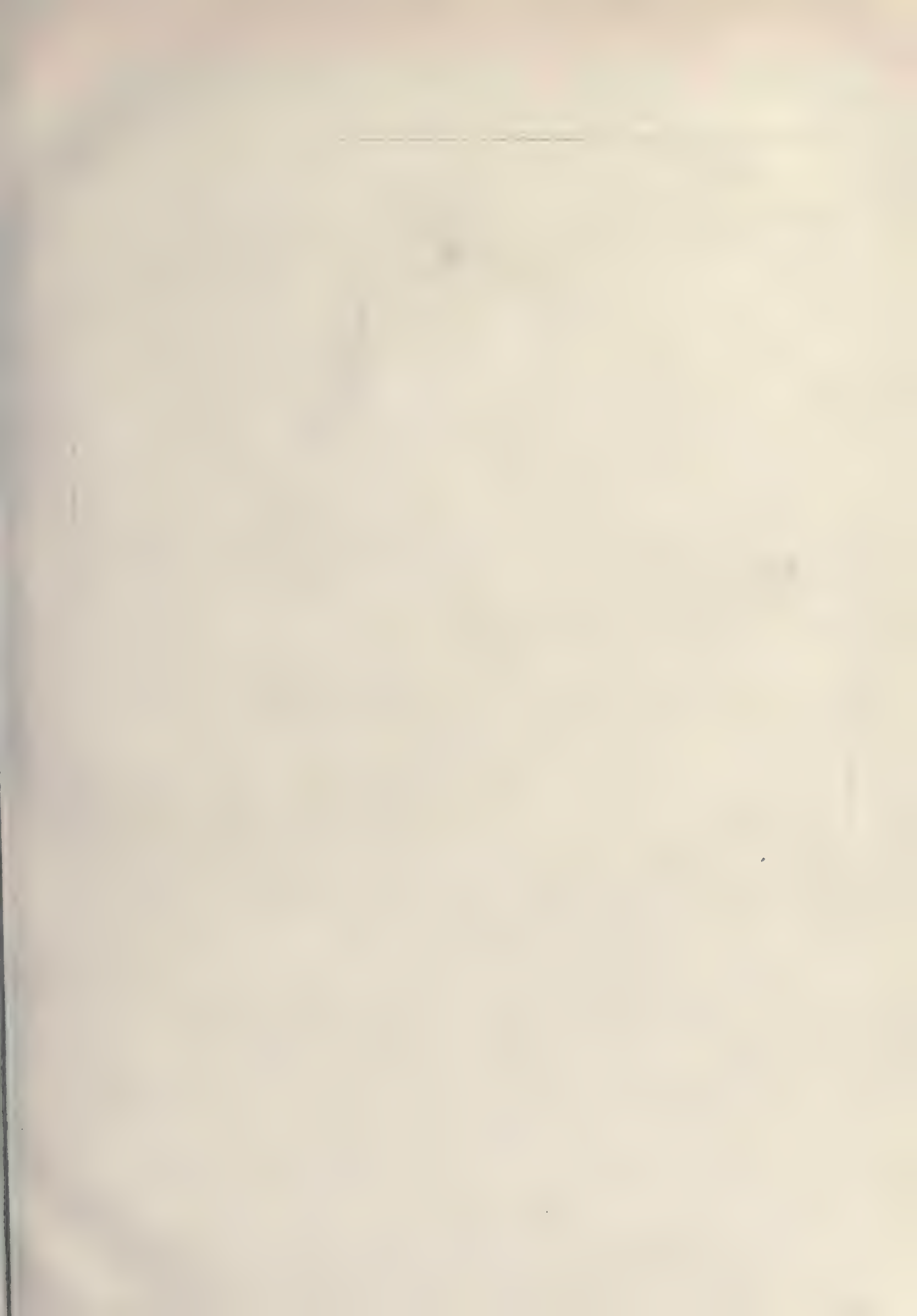
Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder

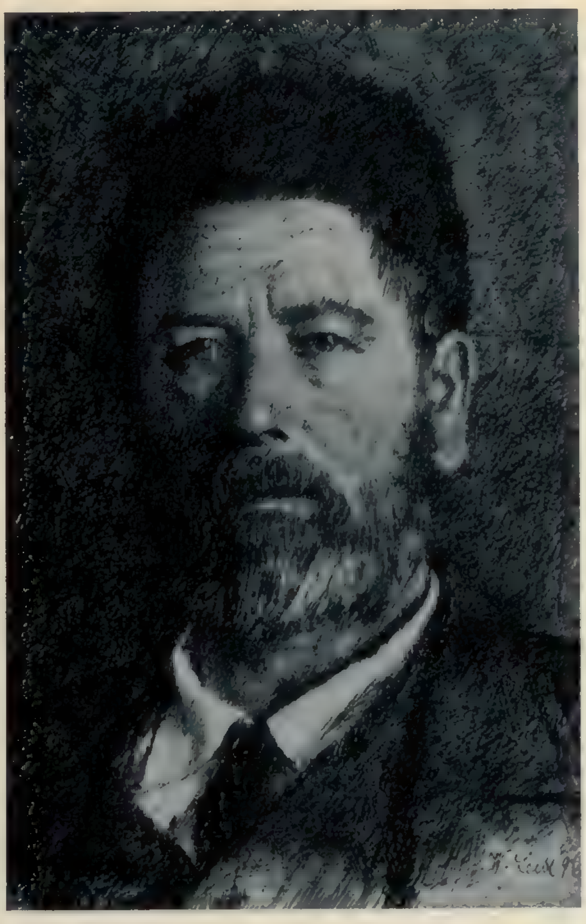






Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin
K. Nationalgalerie, Berlin

▫ WILHELM LEIBL ▫
DACHAUERINNEN. 1873



WILHELM LEIBL — SELBSTBILDNIS. FEDERZEICHNUNG (1896)
Mit Genehm. d. Photographischen Gesellschaft, Berlin

ÜBER WILHELM LEIBL

Von Georg Jacob Wolf

„Es ist ein Maler schlechtweg . . ., der sich vom Diebstahl an der Natur ernährt, kein Wappen hat, als seinen Pinsel . . .“
Schiller, Die Verschwörung des Fiesco, II, 17.

Es gibt auch in der neuesten deutschen Kunstgeschichte tiefbeschämende Momente. Die Verkennung, die Wilhelm Leibl jahrzehntelang bei seinen Landsleuten erfuhr, ist solch ein Moment — sie ist um so beschämender, als man, während die deutsche Kritik Leibl unterschätzte oder völlig ablehnte, in Frankreich bereits das volle Verständnis für Leibls Größe besaß und der Bewunderung für den Künstler beredten Ausdruck lieh. Klingt es nicht wie bittere Ironie, daß die französische Kritik es war, die zuerst den Zusammenhang Leibls mit den großen alten deutschen Meistern, mit Dürer und Holbein, betonte, daß die französische Kritik Leibl den größten deutschen Maler seiner Zeit nannte? Es mußte soweit kommen, daß Leibl mit Bezug auf sein „Wildschützen“-Bild (Abb. S. 11) unterm 12. November 1882 an seinen Freund Kayser in Wien schreiben konnte: „Es soll niemand wissen, was ich male, bis ich fertig bin und dann gleich weiter damit und keine Sekunde in Deutschland ausgestellt“. Aehnlich hatte er sich schon gelegentlich des „Kirchenbildes“ (Abb. geg. S. 16) geäußert: „Am liebsten wäre es mir, wenn das Bild fertig ist, es gleich aus Deutschland wegzuschaffen“. Auf diesen Entschluß Leibls eingehend, schrieb Herr von Schön in Worms, der das „Kirchenbild“ erworben hatte, an den Künstler: „Daß Sie in Deutschland nicht mehr ausstellen wollen, begreife ich vollkommen. Das Auge der großen Menge ist hier nicht offen genug, um Ihre Bilder zu würdigen, man hängt noch zu viel



WILHELM LEIBL ALTE PARISERIN. 1869

Mit Genehm. d. Phot. Gesellschaft, Berlin. — Wallraf-Richartz-Museum, Köln

an der alten süßlichen Sentimentalität und kann den Anblick der nackten Wahrheit prüder Weise nicht vertragen. . . .“

In Frankreich dagegen, wo die Kunst evolutionär ist, nicht konservativ wie in Deutschland in der Leibl-Zeit, war — um Schöns Wort zu gebrauchen — das Auge der großen Menge offen genug, um Leibls Kunst zu würdigen: Maler, Mäzene, platonische Kunstenthusiasten und die Kritik jubelten ihm zu. Jeder äußere Höhepunkt Leiblschen Schaffens hängt irgendwie mit Paris zusammen, und alle seine äußeren Erfolge kamen aus Paris . . .

Es ist 1869, in München findet die berühmte und Kunstschicksale bestimmende Internationale Ausstellung statt, Courbet durchwandert den Glaspalast. Er hat in der deutschen Abteilung nur für wenige Werke Interesse. An Böcklins Faunenbild, das Viktor Müller dem jungen Hans Thoma als das beste der ganzen Ausstellung pries, geht er achselzuckend vorbei. Aber plötzlich bleibt er wie gebannt vor einem Frauenbildnis stehen, das etwas von Rembrandtscher Kraft und Anschauungstiefe hat, das technisch ganz reif und von bezauberndem koloristischen Reiz ist. Er liest den Namen am Schildchen, blättert im Katalog, blickt verblüfft auf: „Wilhelm Leibl“. Wer ist das — Wilhelm Leibl? Professor Arthur von Ramberg von der Münchner Akademie, mit Courbet befreundet, weiß Auskunft zu geben: Leibl sei ein junger Kölner, fünfundzwanzig Jahre alt, bis vor kurzem Meisterschüler in Rambergs Atelier. Wegen eines Mißverständnisses sei er ausgetreten und zu Piloty gegangen, aber er arbeite im Grunde ganz selbständig, von jedem Lehrer unabhängig. Wenn übrigens Courbet den Leibl kennen lernen wolle, brauche er nur gegen Abend mitzukommen ins Café Probst, da treffe man ihn täglich beim Tarocken . . . Freilich kam Courbet mit, und jener Herbstabend, wo sich im fahlen Gaslicht des rauchigen Lokals die beiden Männer zum erstenmal gegenüberstanden und sich, beiderseits unbeholfen im Gebrauch der Sprache des anderen Landes, nur desto beredter und ausdrucksvoller die Hände schüttelten, ist einer jener zuständlich konventionellen, aber innerlich bedeutungsvollen, man könnte sagen: eine Kulturentwicklung bestimmenden Momente, deren wir zwar nicht viele, aber desto unvergeßlichere wissen: die reifere, ältere künstlerische Kultur Frankreichs huldigte in ihrem besten Mann dem jungen Deutschen, der den Beruf in sich hatte, die Kunst seines Vaterlands dahin zu führen, wo die höhere Schwester seit langem thronte.

Es war Courbets Einfluß, der Leibls Uebersiedelung nach Paris im Spätjahr 1869 veranlaßte. Mäzenatengunst und hohes Verständnis einer unendlich verfeinerten Gesellschaft umgaben Leibl während der acht Monate, die er an der Seine lebte. Damals nahm er jenes unerlernbare Letzte und Feinste der Kunst auf, das er so vollkommen zu einem Bestand-



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin ❧
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

WILHELM LEIBL
DIE KOKOTTE. 1869



WILHELM LEIBL — BILDNIS DES MALERS WILHELM TRÜBNER. 1872

Mit Genehmigung der Phot. Gesellschaft in Berlin. — Im Besitz von Professor W. Trübner, Karlsruhe

teil seines eigenen Wesens machte, daß es in seiner späteren Zeit, in dem Schaffen, das hinter den Pariser Monaten liegt, nicht als etwas Fremdes empfunden wird. Vielleicht lag dieses Besondere schon in Leibls künstlerischem Naturell beschlossen, und es war nur die Atmosphäre französischer Kunst nötig, um es auszulösen: ich meine jenen gleichsam aromatischen Duft, jenen technischen Elan, jene Pracht des Kolorits, jene temperamentvolle Pinselführung, die auch den Werken Leibls eignet, die in der mühevollen Arbeit vieler Jahre entstanden sind.

Wie Leibl solchermaßen Paris verstand, so verstanden die Pariser den Leibl. Auch jenen späteren eigenbrödlerischen Leibl, der in vergessenen Nestern Oberbayerns sein einsames Jäger- und Malerdasein führte. Sie verstanden ihn, weil sie die kultivierte, echte Kunstanschauung besitzen, die durch den dargestellten Gegenstand hindurch in die tiefere Struktur eines Kunstwerks eindringt. Das zeigte sich ganz besonders, als die Pariser das Hauptwerk Leibls aus der Mitte der siebziger Jahre, „Die Dorfpolitiker“ (Abb. Januarheft 1891/92), zu sehen bekamen. War das in München ein Geschimpfe und Gezeter gewesen! Man hatte sich an der Häßlichkeit der Gestalten gestoßen, hatte das Werk bizarr, bar des Idealismus, „sozialdemokratisch“ (was ich besonders geschmackvoll



[illegible] Gesellschaft Berlin
[illegible] Museum, Köln

WILHELM LEIBL – JUNGE
BÄUERIN MIT PELZMÜTZE. 1899



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

WILHELM LEIBL
BILDNIS VON H. PALLENBERG. 1871



WILHELM LEIBL TISCHGESELLSCHAFT. UM 1872

Mit Genehmigung der Phot. Gesellschaft in Berlin. — Wallraf-Richartz-Museum, Köln

finde), grotesk genannt. Ganz anders erging es dem Bild in Paris: einstimmig erkannte man seinen Wert, Charles Tardieu und Duranty stimmten Lobeshymnen an und der Kritiker des „Figaro" begann seine Besprechung mit den Worten: „Behauptete der Katalog nicht, daß Wilhelm Leibl in München lebe, so möchte man wohl denken, er sei ein soeben dem Grabe Holbeins Entstiegener, dem der große Meister einige seiner Geheimnisse geoffenbart."

Das gleiche Schauspiel begab sich nach der Ausstellung des „Kirchenbildes" und anderer Werke in Paris: in Deutschland wurden sie von der kompakten Majorität, der nur wenige Einsichtige, und das ohne äußeren Erfolg, gegenübertraten, ausgepfiffen, in Frankreich ward ihnen Anerkennung, Ehre und Erfolg zuteil. Aber den Mann, der dieses merkwürdigen Schicksals teilhaftig wurde, nennen wir heute, ohne uns auch nur ein bißchen unserer Vorfahren zu schämen, dreist und selbstverständlich den „stärksten Vertreter der ausgesprochen deutschen Kunst"!

Aber wir? Wir Jüngeren, wie standen denn wir zu Leibl? Haben wir aus Eigenem den Weg zu ihm gefunden? Hand aufs Herz — wer kann mit einem ehrlichen, aufrichtigen Ja antworten? Auch uns haben erst die Franzosen die Nase auf Leibl gestoßen. Um den ganzen Wert Leibls zu erkennen, mußte uns erst das Verständnis für Courbet, für Manet, für die Impressionisten aufgegangen sein. Wir mußten erst vom Wert dieser Kunst durchdrungen sein, ehe wir Leibl richtig schätzen lernten. Denn es ist leider eine Selbstverständlichkeit geworden, daß wir nur durch die Parallele des Auslands die Entwicklung der eigenen Kunst ermessen können. So geschah es uns mit Leibl!

Konform der sich in hitzigem Tempo steigernden Wertschätzung des Meisters ging im Kunsthandel die „Hausse" für Leibl-Bilder.



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin
Museum, Reichenberg i. B.

WILHELM LEIBL
DAME IN SCHWARZ. UM 1872



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin
K. Nationalgalerie, Berlin

WILHELM LEIBL
DER JÄGER. 1876



Mit Genehmigung der Photographischen Union in München
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

◘ WILHELM LEIBL ◘
UNGLEICHES PAAR





WILHELM LEIBL BÄUERIN MIT WEISSEM KOPFTUCH. 1877
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

Da in unserem materiellen Zeitalter Zahlen eine gar beredte Sprache sprechen und ein sicherer Gradmesser der öffentlichen Einschätzung jeglichen Gegenstands sind, kann ich es nicht unterlassen, hier einige Preise für Leibl-Bilder einst und jetzt zu verzeichnen. Leibls Bildnis der Frau Gedon wurde 1869 von der Prinzesse de Cargagno um einige tausend Franken gekauft: 1912 erwarben die Münchener Kunsthändler Gebrüder Heinemann das Werk auf einer Pariser Auktion für 154 000 Franken. „Die Dorfpolitiker" wurden im Jahre 1878 von Paris aus um 15 000 Franken an William Stewart in Philadelphia verkauft — 1898 kam, dank der Bemühungen Tschudis und Liebermanns, das Werk nach Deutschland zurück, aber der Berliner Großindustrielle Arnhold mußte 81 000 Mark dafür bezahlen. Mayr, der Leibl-Biograph, erzählt, daß die vier Werke „Kokotte", „Die Dachauerinnen", „Dachauer Frau mit Kind" und „Ungleiches Paar" um insgesamt 4000 Gulden im Jahre 1878 an einen Kunsthändler verkauft worden seien, daß aber auch der seine liebe Not damit gehabt habe. Endlich erwarb die „Kokotte" der Maler Chase, „Die Dachauerinnen" nahm

Munkacsy, „Das ungleiche Paar" Defregger in Austausch für eigene Arbeiten, die „Dachauer Bäuerin mit Kind" kam nach Paris — heute aber hängen die vier Werke an Ehrenplätzen in deutschen Museen: in Berlin, Frankfurt a. M. und Köln, und die 4000 Gulden dürften sich in insgesamt 200000 Mark oder darüber verwandelt haben. Zu Beginn der siebziger Jahre, als es ihm ganz besonders schlecht ging, malte Leibl Porträte — das Stück um 100 Mark, und im vorigen Jahr hat die Wiener Moderne Galerie das Bildnis der Gräfin Treuberg um, wie man mitteilt, 150000 Mark erworben. Das einzige Gemälde, für das Leibl einen entsprechenden Preis erhielt, war das „Kirchenbild", für das Herr von Schön im Jahre 1882 die Summe von 43000 Mark bezahlte — zwanzig Jahre später ging das Bild um den Preis von 112000 Mark an die Hamburger Kunsthalle über.

Damit wollen wir es der Aeußerlichkeiten, als die der Leibl der Kutterlinger Zeit diese Zeichen des Beifalls und der Wertschätzung der Außenwelt ansah, genug sein lassen! Wir wollen von uns und den Zeitgenossen weg zu ihm selbst den Weg lenken und die Distanz, die ein Jahrzent, das über seinen Tod hinging, mehr noch: die seine selbstgewählte Einsamkeit, die ihn noch zu Lebzeiten den Kämpfen des Tages entrückte, zwischen ihn und uns legte, soll uns dabei hochwillkommen sein; wenig Menschliches soll uns bestimmende Linien in sein Bild zeichnen, wir wollen hier nur den Künstler in Leibl suchen und nur seine Bilder sollen sprechen. Sie auch reden von seinem prachtvollen Charakter, von seiner Treue, seiner Ehrlichkeit, seiner hohen Männlichkeit, seiner Neigung zur Einsamkeit, seiner Zähigkeit, Selbstzucht und Festigkeit . . .

Leibls Lebenslauf läßt sich in ein paar Sätze fassen:

Er wurde am 23. Oktober 1844 zu Köln am Rhein geboren, lernte in München, lebte und malte in oberbayerischen Dörfern und starb am 4. Dezember 1900 zu Würzburg. Es würde freilich an seinem Lebens- und Charakterbild etwas fehlen, wenn man zu erwähnen vergäße, daß er ein gewaltiger Jäger, Naturfreund und „Kraftmensch" gewesen: alle freie Zeit, die ihm blieb, gehörte der Betätigung seiner jagdlichen und athletischen Liebhabereien. Sein Tod, durch ein chronisches Herzleiden verursacht, kam zu früh, und doch dürfen wir das nicht beklagen, denn der Gesamteindruck, den wir jetzt von Leibls Lebenswerk gewinnen, könnte unmöglich ein so geschlossener sein, wenn wir mit Greisenwerken zu rechnen hätten. Seien wir dankbar! Es ist Leibl beschieden gewesen, mehr als dreieinhalb Jahrzehnte hindurch seiner lieben Kunst zu dienen, und welche Fülle prachtvoller Werke hat der unverdrossene Arbeiter in diesem Zeitraum geschaffen! Julius Mayr weiß in seinem Verzeichnis der Werke Wilhelm Leibls 173 Oel- und Temperabilder, 86 Zeichnungen, 19 Radierungen und 9 gemeinsam mit dem Landschafter Johann Sperl gemalte Bilder, insgesamt 287 Werke aufzuzählen. Durch die Forschung der letzten Jahre sind noch ein paar Dutzend Werke hinzugekommen, aber trotzdem wird man nur mit wenig über dreihundert authentischen, über alle Zweifel an der Echtheit erhabenen Gemälden Leibls rechnen dürfen: vieles, das auf Leibls Namen „geht", stammt nicht von ihm, wenn auch das Qualitätsniveau auf des jungen Leibls Hand schließen läßt. Es handelt sich in solchen Fällen zumeist um Arbeiten aus seinem „Kreis", um Jugendwerke von Schider, Alt, Hirth u. a. oder um Studienköpfe aus der Piloty-Schule, die natürlich nicht von ihren Urhebern, sondern von Unverantwortlichen als Leiblsche Jugendwerke der vorpariser Zeit „lanciert" werden.

Unter den 173 Oel- und Temperabildern sind insgesamt nicht mehr als 70, die als durchaus fertige Bilder und über das Stadium des Studienhaften hinausgetrieben bezeichnet werden können. Aber das nimmt den hundert anderen nichts von ihrem außerordentlichen absoluten und relativen Wert. Der Kenner hat im Gegenteil gerade an diesen „intimen" Werken seine besondere Freude, denn sie werden ihm unmittelbarer und malerisch im höchsten Sinn erscheinen.

Trotzdem sind es die wie Leuchttürme aufragenden „Hauptwerke" Leibls, die uns für seinen künstlerischen Entwicklungsgang maßgebend sein müssen. Diese Reihe beginnt mit dem Bildnis des Vaters (1866), und ihr gehören folgende Werke an: „Die Kunstkritiker" (1868) (Abb. Januarheft 1892), „Frau Gedon" (1869) (Abb. Septemberheft 1912), „Die Kokotte" (1869) (Abb. S. 3), „Im Atelier" (1872) (Abb. Juniheft 1908), „Dame in Schwarz" (1872) (Abb. S. 7), „Die Dachauerinnen" (1874—75) (Abb. geg. S. 1), „Der Jäger" (1876) (Abb. S. 8), „Die Dorfpolitiker" (1876—77) (Abb. Januarheft 1892), „Ungleiches Paar" (1876—77) (Abb. geg. S. 8), „In der Kirche" (1878—81) (Abb. geg. S. 16) und „Die Wildschützen" (1882—86) (Abb. S. 11). Die Reihe endet mit den Porträten der Aiblinger Zeit und den kleinen Kutterlinger Küchenbildern und Mädchenköpfen, die gegenständlich ohne Gewicht sind und nicht ganz „repräsentabel" im Sinne des Kunsthändlers, die aber von unendlicher Malkultur zeugen.



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

WILHELM LEIBL
DIE WILDSCHÜTZEN. 1882—1886

Das „Wildschützen“-Gemälde, ein Schicksalsbild Leibls wie einst das Porträt der Frau Gedon, stellt eine der wenigen erkennbaren Cäsuren in Leibls Entwicklungsgang dar, eine andere, frühere, ist in dem Pariser Aufenthalt zu erkennen. Will man also Leibls künstlerisches Werden in Perioden einteilen, so müßte man von dem Zeitraum 1866—1870, von der zweiten Periode 1871—1886, die seine entscheidende und in jeder Hinsicht fruchtbarste ist, und von einer abschließenden Periode 1886—1900 reden. Rosenhagen hat gelegentlich einer Studie über Trübner angedeutet, daß nach dem „Kirchenbild“ (1881) Leibls Wirken an Bedeutung verloren habe, daß der spätere Leibl für den Entwicklungsgang der deutschen Kunst nicht mehr in Frage komme. Dem widerstreite ich durchaus. Der Elan des Leiblschen Aufstieges hat nach der Vollendung des Kirchenbilds keine Einbuße erlitten. Und — obwohl mißlungen — stellt das später folgende „Wildschützen“-Bild für mich den reinsten Ausdruck des spezifisch Leiblschen in der Kunst dar: es zeigt jene unbedingt ehrliche Malerei, die jedes Stückchen Leinwand mit der gleichen malerischen Treue umschließt, die kein „Huschelbuschel“ kennt, die das Detail nicht geringer schätzt als die Gesamtwirkung und die gerade durch die gleichmäßige Intensität der Detailbehandlung die starke Gesamtwirkung garantiert. Rosenhagens Anschauung kann nur insofern eine Berechtigung zuerkannt werden, als mit der Berblinger Zeit, deren Hauptresultat das „Kirchenbild“ ist, der Einfluß Leibls auf seinen vielgerühmten „Kreis“ endet. Zu diesem Kreis zählt man bekanntlich Trübner, Alt, Haider, Hirth du Frênes Schuch, Schider, Lang, Eysen und den Ungarn Munkacsy, der als Lehrer Liebermanns und Uhdes seine Leibl-Eindrücke und Leibl-Erkenntnisse an die beiden Hauptmeister des deutschen Sezessionismus weitergab. In gewissem Sinne stand auch Hans Thoma dem Kreis während seiner Münchner Zeit nahe, und noch manch einer ist in den beginnenden siebziger Jahren vorübergehend in den Bannkreis Leibls geraten und hat von ihm, der damals noch nicht in dem Grade „kollegenscheu“ war wie in seinem späteren Leben, die Morgenweihe der Kunst empfangen . . .

Der Landschafter Johann Sperl nimmt eine besondere Stellung unter denen um Leibl ein: er, der als Freund, als Genosse der ländlichen Einsamkeit und als Mitarbeiter bei den erwähnten neun Gemälden Leibl am nächsten stand, der ihm auch in seiner Erkenntnis besser gerecht wurde als alle anderen Zeitgenossen, hat seinen direkten Einfluß am wenigsten erfahren: ihn verbindet mehr Lebens- und Arbeitsgemeinschaft als „Jüngerschaft“ mit dem Meister . . . Auf die anderen des „Kreises“ wirkte Leibl ein Jahrfünft hindurch vorbildlich im Sinn des Lehrers. Dieser Einfluß erlosch mit dem wachsenden Einsamkeitsbedürfnis Leibls, das sich namentlich in der Zeit, da das „Kirchenbild“ entstand, geltend machte. Das war indessen ganz im Sinne Leibls: wie er seine Kunst ganz auf sich selbst gestellt hatte, so wünschte er dies auch von seinen jüngeren Freunden und darum entzog er sich ihnen . . .

Die versuchte Periodisierung der Kunst Leibls weicht von der beliebten Einteilung, die von einer courbetischen und einer holbeinischen Periode in Leibls Kunst redet, und auch von der häufig gebrauchten Zweiteilung „der malerische Leibl“ — „der zeichnerische Leibl“ bewußt ab: denn schon in Frühwerken wie dem Bildnis der Frau Gedon und wieder in Spätwerken wie dem „Bauernmädchen mit Pelzhaube“ wogen courbetische und holbeinische Stilmomente, oder vielmehr das, was man unter diesen Schlagworten verstanden wissen will, durcheinander. Und es gibt frühe Werke, die „zeichnerisch“, und späte, die „malerisch“ sind. Ich finde, daß man mit solchen scharfen Abgrenzungen, die sich auf den äußeren Eindruck der Leiblschen Kunst beziehen, nicht laborieren sollte. Die von mir versuchte Periodisierung gründet sich auf gewisse Beobachtungen im tieferen Charakter, in der inneren Struktur der Leiblschen Werke, sie betont das Anschwellen und Aufsteigen, ebenso das Ruhigwerden und scheinbare Erstarren der Leiblschen Kunst. Scheinbar — denn daß Leibl nach dem „Wildschützen“-Bild an keine größere Arbeit mehr ging, nehme ich, wie ich schon andeutete, nicht für ein Zeichen des Erschöpftseins. Ich glaube, daß ganz einfach die Angst vor äußeren Hemmungen, deren „Die Dorfpolitiker“, „Das Kirchenbild“, „Die Wildschützen“: also jede größere Komposition Leibl unendlich viele bereiteten, ihn davon abhielt, nochmals an ein größeres Werk heranzugehen.

Julius Mayr hat sein Leibl-Buch, das viel mehr eine Biographie des Menschen als eine Einwertung des Künstlers sein will und das diese Aufgabe in bewundernswerter Weise löst, derart in Kapitel eingeteilt, daß er die einzelnen Aufenthaltsorte Leibls, also Köln, München, Paris, wieder München, Graßlfing, Unterschondorf, Berbling, Aibling, Kutterling, als Kapitelüberschriften wählte. Für die kunstkritische Anschauung des Leiblschen Oeuvre dürfte sich ein solches Verfahren nicht eignen. Leibls Kunst ist vom Ortswechsel unabhängig. Denn



Im Besitz der Gemäldegalerie Karl Haberstock in Berlin

WILHELM LEIBL
BILDNIS DES CHEMIKERS JAIS. 1885



WILHELM LEIBL — IN DER BAUERNSTUBE. UM 1891

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. — Neue Pinakothek, München

mag sie auch in der Nachschilderung der Umwelt von einer sagenhaften Treue sein, sie ist trotzdem ganz frei vom Thematischen dieser Umwelt. Man tut gut und handelt im Sinne Leibls, wenn man seine Bilder nicht „stofflich" betrachtet — man sehe vielmehr jedes, auch die Porträte, als ein Stilleben an; dann nähert man sich der eigenen Anschauungsweise Leibls: wie einem Stilleben trat er jeder Erscheinung gegenüber, nur ihr Wesen abzuschildern, nicht zu erzählen, nicht zu geistreicheln, nicht psychologische Pfiffigkeit und symbolischen Schnickschnack auszubreiten, war seine Absicht. Er war „ein Maler schlechtweg, der sich vom Diebstahl an der Natur ernährt", und er wollte nichts anderes sein. Daß er sich sagte: Ein Maler muß malen, und darnach tat, das ist bei aller Simplizität das Große und Entscheidende bei ihm... Ein „Maler" wollte er sein und war es, nicht ein „Künstler" in dem pathetisch-romantischen Sinn Feuerbachs und Böcklins. Hier ist der Scheideweg der neuen deutschen Kunst: Böcklin und Leibl. Sie konnten sich nicht verstehen. Leibl warf Böcklin vor, er habe Unheil angerichtet und seine Werke, zumal seine späten, seien kindisch — womit er natürlich Böcklins unbesorgtes Fabulieren treffen wollte, und Böcklin lachte fürchterlich, als er hörte, Leibl sei drei Jahre lang in einer Dorfkirche gesessen, um drei alte Weiber zu malen, unter anderem eine Haube, die zu sticken viel leichter wäre . . . „Muß das ein langweiliger, denkfauler Kerl sein", sagte er zu Flörke. Das ist es: Böcklin lobte sich die Phantasie und glaubte, das Handwerk komme erst in zweiter Linie, Leibl dagegen tat den denkwürdigen Ausspruch: „Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerksmäßigen aufbauen".

Und Leibl verstand sein „Handwerk". Ich



WILHELM LEIBL — DER ZEITUNGSLESER. 1891

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

meine damit nicht das Drum und Dran des Handwerks, das Firnissen, Fixieren, Beschneiden der Bilder, das „In-den-Raum-komponieren“ und andere Aeußerlichkeiten: das verstand er im Gegenteil ganz und gar nicht, und hätte nicht der getreue Sperl zur rechten Zeit eingegriffen, so wäre manches Unheil geschehen, mehr noch, als an und für sich geschah! Sein „Handwerk“ war vielmehr das reine Malen, d. h. das in Farben auf der Leinwand wiederzugeben, was sein schaufrohes Auge in der Umwelt eingefangen hatte. Er betätigte diese Kunst ohne alle Kniffe, ohne Experimente. Seine Palette hatte — nach Hermann Schlittgen — die denkbar einfachste Zusammensetzung: Kremserweiß — Cadmium hell — Cadmium dunkel — Ocker licht — Ocker dunkel — Kobalt — Terra di Siena — Patentzinnober — Krapplack — Elfenbeinschwarz (ja: auch das vielgehaßte Elfenbeinschwarz!). Manchmal bediente er sich noch des gebrannten Ockers und des Goldockers, sehr selten des Ultramarin und Preußisch-Blau.

Schlittgen erzählte vor Jahren einmal einiges

von Leibls Arbeitsweise. Seine Art, ein Bild zu malen, muß demzufolge etwas Architektonisches gehabt haben. Er „baute" förmlich eine Figur, einen Kopf, eine Hand. Ruhig, ohne alle Zappelei ging er ans Werk, scheinbar ohne Nerven. „Bedächtig und langsam wurden die Töne gemischt, vorsichtig und bedächtig hingesetzt." „Jedes Material, das er in die Hand bekam, beherrschte er. War es Oelfarbe, Kohle, Kreide, Bleistift, die Radiernadel, Tinte; mit der Feder, mit dem Pinsel, mit dem Finger hineingewischt: alles fügte sich seinem starken Willen." „Aus einem Guß mußte das Werk entstehen, ohne schmutzige, ohne blinde Stellen; das fertige Stück eine Augenweide, ein Anreiz für die spätere Arbeit.". Kam aber einmal eine solche blinde Stelle in ein Bild oder stellte sich bei der Weiterarbeit heraus, daß die zuerst gemalten Partien nicht auf dem Qualitätsniveau der späteren standen, so entfernte er jene aufs peinlichste mit Spachtel und Bimstein. Er schnitt sie förmlich aus dem Gemälde heraus. Er begnügte sich nicht mit „Uebermalen", sondern er machte es von Grund auf besser. Es wird mir von Leuten, die einige Bilder Leibls entstehen sahen, versichert, daß manches Bild auf der nämlichen Leinwand dieser Prozedur zufolge zweimal entstand, und daß die endgültige Fassung eine einleuchtende Verbesserung gegenüber den ursprünglichen Partien darstellt . . .

Leibl hat seine Bilder fast nie aufgezeichnet. Geschah es einmal, so handelte es sich nur um einige andeutende Striche in Elfenbeinschwarz. Aber zumeist wurde ohne Aufzeichnung mit irgend einer charakteristischen Partie begonnen, zumeist mit dem Auge oder der Stirn. Bei dem „Wildschützenbild" fing Leibl mit den Hosenträgern des jungen Burschen vorn rechts an, sie gefielen ihm so gut, daß er darnach das ganze Bild stimmte. Bei dem „Kirchenbild" begann er mit dem Auge der jungen Bäuerin, aber es darf nicht übersehen werden, daß zu diesem Bild eine genaue Kompositionsskizze (Pinselzeichnung) existiert. Darum traf Leibl bei diesem Bild nicht das Mißgeschick, das ihn bei seinen „Wildschützen" ereilte: daß er die Maßverhältnisse verfehlte. Bei den „Wildschützen" hatte dies noch seinen besonderen Grund: er war mit der Staffelei den vier Burschen zu nahe auf den Leib gerückt und konnte die Komposition nicht mehr übersehen. Überdies war der besagte lange, junge Kerl mit den schönen Hosenträgern soeben vom Militär heimgekehrt und faßte das barsche „Stillgesessen" des Künstlers so auf wie das „Stillgestanden!" seines Feldwebels: daher die in das Bild übergegangene steife Haltung dieser Gestalt. Uebrigens war der junge Bursche wirklich ein baumlanger Kerl: Leibl hat ihn noch einmal gemalt auf einem Bildchen, das sich jetzt im Berliner Kunsthandel befindet: er ist darauf dargestellt, wie er zum Fenster hinausblickt, und auch da erscheint er über die Maßen lang und steif. Eine Besonderheit Leibls, die bei diesem Bild und anderen zutage tritt, ist: die Köpfe außerordentlich klein, fast zu klein zu malen; beispielsweise ist der Kopf der jungen Bäuerin auf dem „Kirchenbild", dann der des „Jägers" (Berliner Nationalgalerie), wie auch der des alten Baron Perfall (Münchner Pinakothek), zu klein geraten.

Leibl war ausgesprochener Prima-Maler. Wer lasierte, der galt bei ihm nicht. Thoma erzählt, Leibl habe ihm lange mißtraut, weil er glaubte, er lasiere. Sagte Leibl: „Ich glaube, der Kerl lasiert", so lag darin ein Ton, als rede er von einem, der silberne Löffel stiehlt. Alle Gemälde Leibls sind in Naß-in-Naß-Malerei entstanden — so kam jenes Vibrieren des Kolorits, namentlich im Inkarnat, zustande, das Thoma an Leibl preist und das nur einer unserer Zeitgenossen annähernd erreicht: Renoir. Um die Farbe weich und geschmeidig zu erhalten und das Trocknen zu verhüten, wurden die merkwürdigsten Dinge ausgesonnen: Sperl mußte jedes fertige Detail sorgsam mit Oel betupfen, die angefangene Arbeit wurde in nasse Tücher gewickelt und in den feuchten Keller gestellt, A. v. Perfall erzählt, daß der halbfertige „Jäger" nachts im Segelboot verstaut wurde, in Kutterling wurde ein großer Erdspalt gegraben, in dem die Bilder versenkt wurden usw.

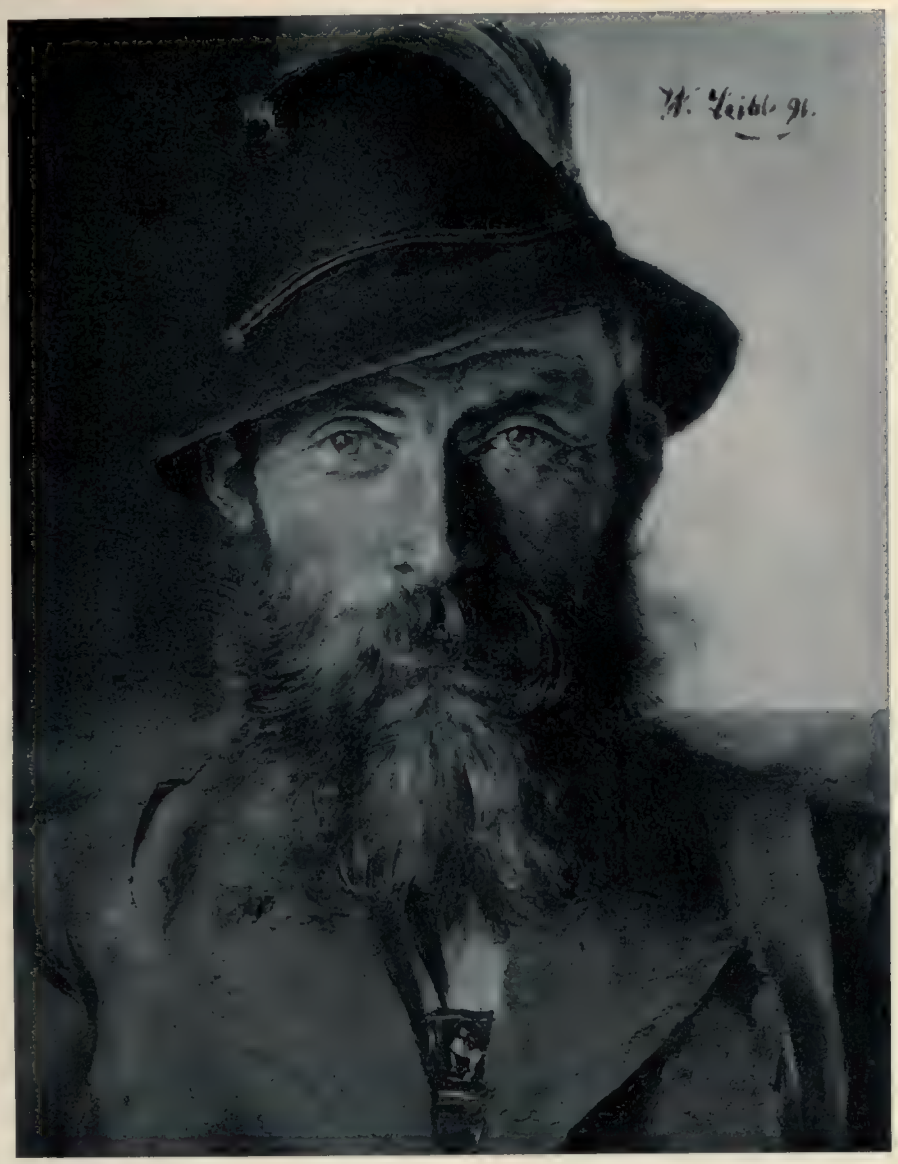
Das erwähnte Beginnen mit einem gewissen Detail bedingte es, daß Leibl zu einer besonderen Durchbildung der Details hingeleitet wurde, die aber selbstverständlich nicht unter dem Zwang der Technik erfolgte, sondern seinem Empfinden und seinen Absichten völlig entsprach. Es begegnet einem häufig genug in Leibls Briefen und in verbürgten gelegentlichen Äußerungen eine Mitteilung ausschließlich über Details. Besonders schwärmte er immerzu von seiner Hände-Malerei. Die Hand erschien ihm als ein ebenso wichtiges und bedeutungsvolles Objekt der Malerei wie das Gesicht. Und er hat in der Tat Hände gemalt, wie wenige Maler vor ihm, wie keiner mehr nach ihm! Wenn ein Bild bei ihm in Ungnade fiel und er es in Stücke zerschnitt, so fanden die Hände meist Gnade vor seiner selbstzüchtigen Zerstörungswut. Es gibt von Bildern, die selbst verschwunden sind, noch solche Details: eine



Kunsthalle, Hamburg

▫ WILHELM LEIBL ▫
IN DER KIRCHE. 1878–1881





WILHELM LEIBL — DER JÄGER KAREBACHER. 1891

Mit Genehm. d. Phot. Gesellschaft in Berlin. — Besitzer Kommerzienrat Steinbeis, Brannenburg

Hand mit einer Nelke, ein Händepaar, das eine Flinte hält, gefaltete Mädchenhände, die in Tempera gemalten Hände des Rembrandtdeutschen, die, weil ein Kompositionsfehler vorlag, von dem Porträt, das in Hamburger Privatbesitz erhalten blieb, abgetrennt wurden (Abb. S. 21); weiterhin gibt es Details von Miedern (Abb. S. 21), geblümten Tüchern und einige Köpfe, die aus größeren Bildern herausgeschnitten wurden. Leibl war mit dem Bilderzerschneiden schnell zur Hand, und auch die „Wildschützen" verfielen diesem Schicksal. Aber wunderbar: besieht man sich solch ein Bilddetail, besonders so eine Hand, so lebt sie ein ebenso intensives Leben wie ein ganzes Porträt oder wie eine Gemäldekomposition: es ist die Sache vom Edelstein — schlägst du ihn in Stücke, so hältst du neue, kleine Edelsteine in Händen!

Ueber seiner Detailschwärmerei vergaß Leibl nie den Zusammenhang mit dem Ganzen. Der Blick aufs Ganze war Leibl in höherem Grade nötig als vielen seiner Kollegen, die mit souveräner Verachtung der Details nur „auf das Ganze gehen". Es ist charakteristisch, daß er beim Malen seiner „Dorfpolitiker" stets alle fünf vor sich haben mußte, selbst wenn er nur an den Silberknöpfen des alten Bauern zur Rechten arbeitete. Und drei lange Sommer hindurch mußten ihm die Bäuerinnen zum „Kirchenbild" immer

gleichzeitig sitzen, obwohl er einmal drei Monate hindurch nur an den Gewanddetails der „geraden Jungfer“ im Vordergrunde arbeitete. Bei den „Wildschützen“ mußte er einmal auf Wochen die Arbeit unterbrechen, weil einer der Gesellen eine Augenentzündung hatte. Was aber den „Jäger“ anlangt, so erzählt Anton von Perfall, der zu dieser Gestalt Modell stand, Leibl habe ihn, trotz der bitteren Novemberkälte, auch dann noch nicht aus seiner unbequemen Stellung befreit, als er wochenlang nur an dem mit peinlicher Treue wiedergegebenen Geäste des alten Weidenbaumes malte — und das ist es, was ich meinte, als ich behauptete, Leibl sei allen Erscheinungen, wie Stilleben gegenübergetreten: ihm durfte aus der Gruppe, die er sich zu einer malerischen Einheit zusammengeschlossen hatte, wie man ein Stilleben komponiert, auch nicht das Kleinste fehlen.

Vielleicht sagt jemand — und sagt das in Hinblick auf Leibls ganze Art zu arbeiten, das sei kleinlich. Auch Perfall hielt das einmal Leibl vor und nannte ihn einen verbohrten Düftler. Aber da schickte ihn Leibl mit Worten heim, die blitzhaft die Absichten seiner Kunst beleuchten: „Düftler“, sagte er, „ja, so nennt ihr den, der es ehrlich meint. Und kleinlich! Es gibt nichts Kleinliches in der Natur. Nur machen muß man's können!“

HANS VON MARÉES UND SEINE ZEITGENOSSEN

Ueber Hans von Marées wird seit der Veranstaltung der beiden Marées-Ausstellungen in München und Berlin außerordentlich viel geschrieben, und zumeist recht ungereimtes Zeug, das Marées Absichten und Ziele imputiert, die ihm nie und nimmer vorschwebten.

Diese Aeußerung richtet sich nicht gegen Meier-Gräfes gründliches, mit Sorgfalt und Liebe aus kleinen Bausteinen zusammengetragenes dreibändiges Marées-Werk, das in einer ausführlichen Biographie, in einem ganz ausgezeichneten Katalog und in dem Briefband eine Ueberfülle vorher unbenützten Materials vor uns ausbreitet.

Dennoch werden dadurch zwei frühere Arbeiten über Marées nicht überflüssig gemacht, deren besonderer Wert darin liegt, daß ihre Autoren dem Künstler in vertrautem langjährigem Umgang sehr nahestanden. Es handelt sich um die Broschüre des Marées-Schülers Karl von Pidoll, der im Jahre 1890 einen Privatdruck unter der Ueberschrift „Aus der Werkstatt eines Künstlers, Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880—81 und 1884—85“ erscheinen ließ, und um eine Studie Konrad Fiedlers, erschienen 1889, und den kunsttheoretischen Schriften dieses gelehrten Mäzen einverleibt. (Von dem nämlichen Autor wurde im Dezember 1889 herausgegeben: „Bilder und Zeichnungen von Hans von Marées, seinem Andenken gewidmet.“ 50 Blätter. Privatdruck. München, Verlagsanstalt Bruckmann. — Auch in Zeitungsartikeln usw. hat sich Fiedler verschiedentlich über seinen Freund geäußert.) Pidolls „Werkstatt eines Künstlers“ wurde 1909 neu aufgelegt und damit einem größeren Kreis von Kunstfreunden zugänglich gemacht. Damals ist das Buch an dieser Stelle besprochen und namentlich sein Wert in Hinblick auf die Analyse der technischen Absichten und Anschauungen Marées betont worden. Nun aber liegt zugleich mit anderen Aufsätzen Fiedlers auch sein tiefschürfender Essay über Marées in einem Neudruck seiner soeben (1913) bei Piper in München erscheinenden, von Hermann Konnerth herausgegebenen „Schriften über Kunst“ (1. Band) vor. Der Wert dieser Studie beruht nicht zuletzt auf der intimen Bekanntschaft Fiedlers mit Marées, deren Zeugnis sie ist. Pidoll hat nur den späteren Marées kennen gelernt und hat den Weg zu ihm von Böcklin aus genommen. Fiedler dagegen kann von einer Bekanntschaft, die er schon 1866/67 in Rom mit Marées machte, berichten. Und Fiedler kam — das ist besonders wichtig! — von Feuerbach her zu dem problematischen Meister. Es ist interessant, Allgeyer in seiner Feuerbach-Biographie über die Abkehr Fiedlers von Feuerbach erzählen zu hören. Allgeyer berichtet: „Es war im Sommer 1869. Feuerbach befand sich in Deutschland . . . Die äußere Lage war wieder einmal von beängstigender Unsicherheit. „Was ist denn“, frug ich Feuerbach bei Gelegenheit einer persönlichen Begegnung, „was ist denn mit dem jungen Leipziger Mäzen *), warum greift der nicht helfend ein?“ Da richtete sich Feuerbach in die Höhe, als ob er physisch wachsen wollte und erwiderte: „Lassen wir dies! Fiedler glaubt einen größeren als mich in Hans von Marées gefunden zu haben. Warten wir's ab!“

Natürlich mußte die Hinkehr Fiedlers zu Marées in das einst ziemlich enge Verhältnis

*) Konrad Fiedler



WILHELM LEIBL
SPINNERIN. 1892

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



WILHELM LEIBL BILDNIS DES GEHEIMEN KOMMERZIENRATS SEEGER
Mit Genehm. d. Phot. Gesellschaft, Berlin. — Wallraf-Richartz-Museum, Köln

zwischen Marées und Feuerbach einen Mißton, eine tiefe Verstimmung bringen. Dies erhellt beispielsweise aus einem Schreiben Feuerbachs vom 11. Oktober 1868, in dem behauptet wird, Marées benutze die Schopenhauersche Philosophie, wie vorauszusehen gewesen, zu seinem eigenen Vorteil. Es ist damit gemeint, daß Marées durch seinen Anschluß an Schopenhauer den Bedürfnissen Fiedlers entgegengekommen sei, der damals völlig unter dem Einfluß der Philosophie Schopenhauers gestanden zu haben scheint. Diese wenig günstige, aber doch sehr vorsichtig geäußerte Meinung Feuerbachs hat Allgeyer in gewohnter Weise ins Massive gedreht. Man lese (Feuerbach II, S. 109): „Gewiß hat Marées im besten Glauben und aus innerster künstlerischer Ueberzeugung heraus Fiedler für seine Ideen zu begeistern gesucht. Ob dabei, wie Feuerbach wissen wollte, das direkte Streben mit unterlief, ihn aus der Gunst Fiedlers zu verdrängen, mag dahingestellt bleiben. Genug, Marées gelangte mit den Mitteln seiner glänzenden Beredsamkeit zum Ziel . . .“ Diesen Eindruck kann derjenige nicht gewinnen, der in Fiedlers Marées-Essay diese Worte liest: „Als ich Marées in Rom im Winter 1866/67 kennen lernte, war er im wesentlichen schon der, als welcher er im Andenken seiner Freunde fortlebt. Er hatte unter schweren Kämpfen sich die Selbständigkeit seiner Natur errungen. Wenn er auch in seiner folgenden Lebenszeit noch eine reiche menschliche und künstlerische Entwicklung durchmachte, so hatte er doch damals jene wichtigste Arbeit schon getan, die dem Menschen aufgegeben ist: er hatte Klarheit geschaffen zwischen den Forderungen seiner Natur und den Ansprüchen der Welt; er hatte den festen Boden gewonnen, auf dem er stand, von dem er nicht wanken durfte, ohne sich untreu zu werden. Und die Einsicht war ihm schon früh geworden, daß der Wert des Mannes auf der Treue gegen sich selbst beruht.“

So spricht Konrad Fiedler, ein Mann von hohem Eigenwert und unbestechlichem Urteil, nicht über einen Künstler „mit glänzender Beredsamkeit“, was auf gut deutsch nichts anderes bedeuten kann als: Schwätzer und Blender.

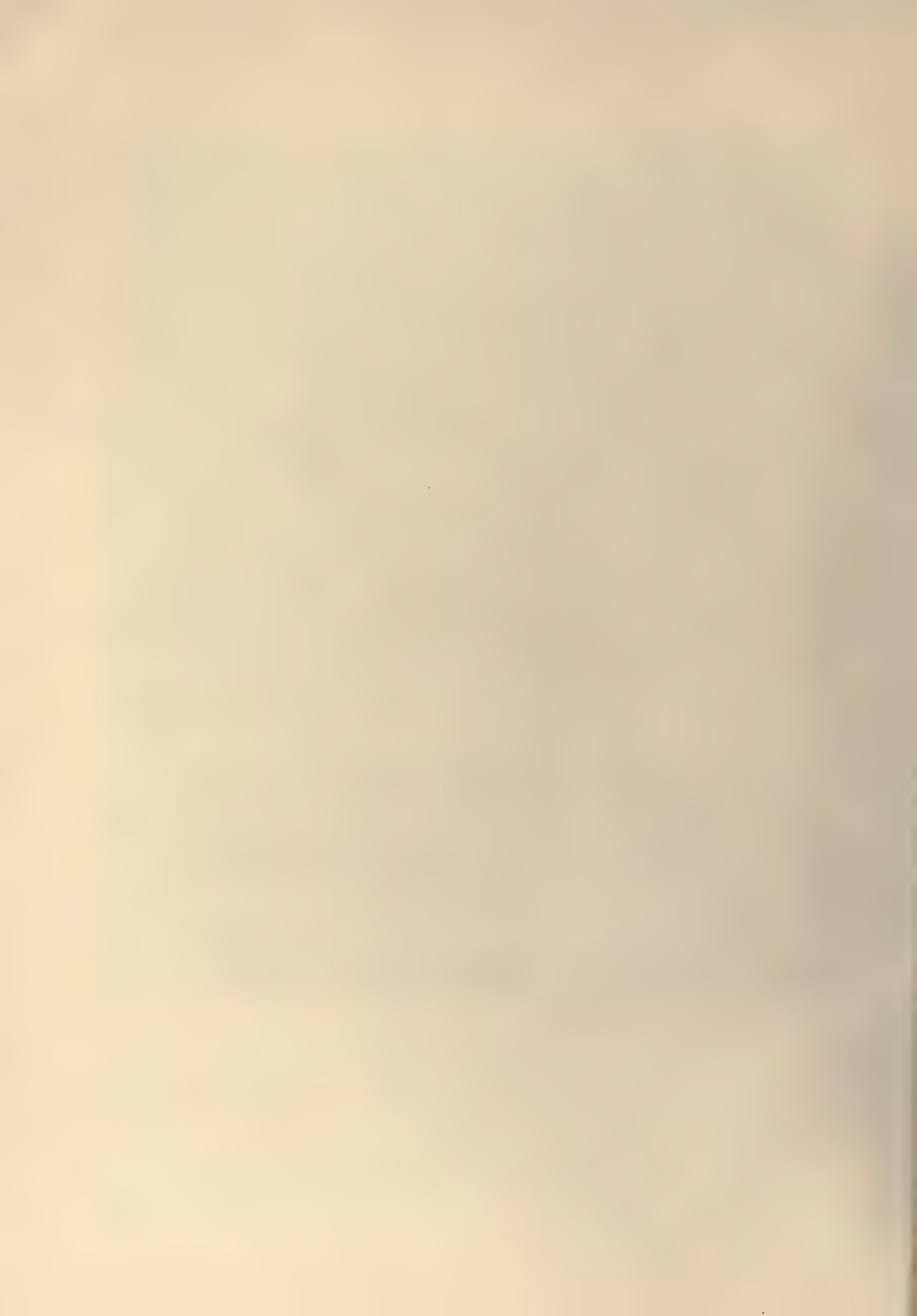
Daß freilich auch Künstler aus einem ganz anderen Anschauungskreis als die eigentliche Marées-Gemeinde noch zu Marées' Lebzeiten seine ganze Bedeutung erkannten, paßt Allgeyer nicht sonderlich in den Kram. Und doch gehörte zu diesen begeisterten Lobrednern beispielsweise Allgeyers intimer Freund Emil Lugo, der 1889 über die Werke des Marées schrieb: „Es ist das Traumhafteste und in malerischen Gedanken Fertigste, was ich von Neuerem kenne, freilich auch das Weltentfernteste. Wären diese Schöpfungen nun auch als Malerei so vollendet, wie sie sein sollten, dann müßten sie jeder höchsten Kunst an die Seite gestellt werden. Aber überall macht sich der Fluch unserer Zeit mehr oder weniger breit...“

Diesen Fluch der Zeit haben von den jüngeren



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin
Neue Pinakothek, München

WILHELM LEIBL ▪ BILDNIS
DES MALERS SCHUCH. UM 1872



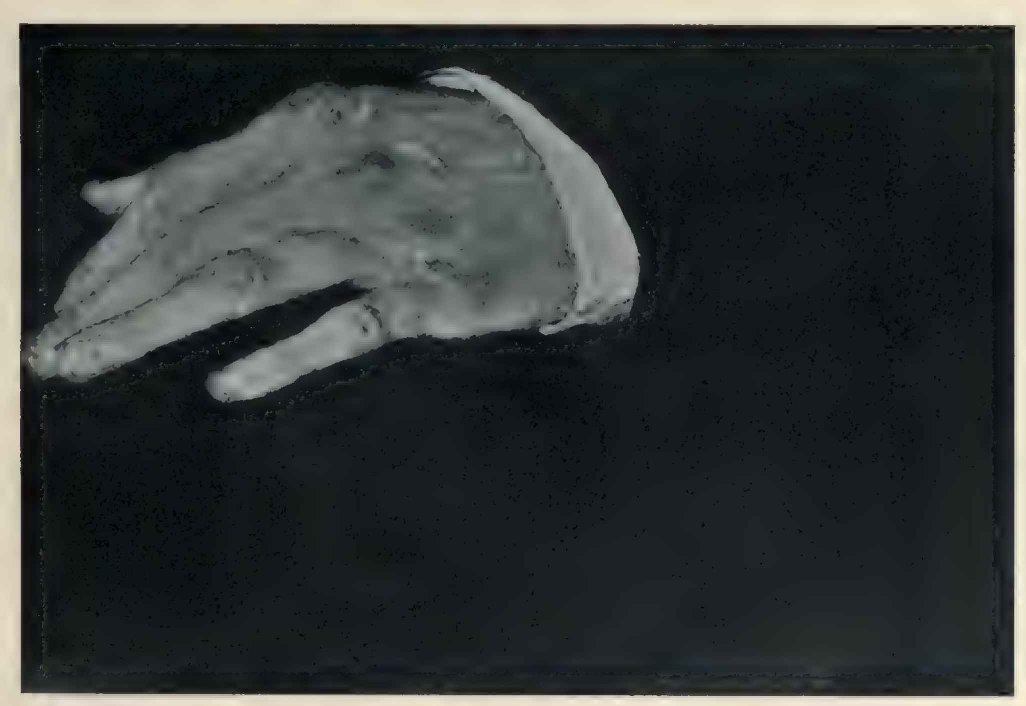
Freunden Marées' manche überwunden, am glänzendsten ADOLF HILDEBRAND, und zwar danken sie dies, wie sie bereitwillig zugestehen und dankbar bezeugen, nur Marées. Aber seinem Vorbild, nicht seiner Beredsamkeit. Über den Einfluß des Marées auf die Jüngeren hat Fiedler geschrieben: „Eine Seite seines Daseins erhielt ihm trotz des Scheiterns so vieler Hoffnungen das Gefühl wach, nicht umsonst gelebt zu haben: es war sein fördernder Einfluß auf jüngere Künstler. Alle diejenigen, denen es vergönnt war, sich ihm anschließen zu dürfen, kommen darin überein, daß sie durch ihn gleichsam erlöst worden seien von allen Befangenheiten, unter deren Bann sie durch das gefährliche Beispiel einer so vielfach mißleiteten Kunstübung gehalten worden waren."



WILHELM LEIBL MIEDERSTUDIE

Zu diesen Marées-Jüngern gehört neben Hildebrand, Pidoll, Peter Bruckmann besonders ARTHUR VOLKMANN, der in seinem kürzlich erschienenen Buch „Vom Sehen und Gestalten" (Jena 1912, bei Eugen Diederichs) ähnlich wie Pidoll niederschreibt, was er von Marées an Unterweisungen erfuhr.

Volkmann lernte Marées, an den er von Konrad Fiedler empfohlen war, im Dezember 1876 in Rom kennen. „Ich fühlte mich vom ersten Moment an zu Marées hingezogen", schreibt er. „Obgleich ich ihn noch



WILHELM LEIBL LINKE HAND DES REMBRANDTDEUTSCHEN. 1870—73



WILHELM LEIBL BAUERNMÄDCHEN AN DER ARBEIT. 1893
Mit Genehm. d. Phot. Gesellschaft, Berlin. — Museum, Dresden

„Marées erste Ratschläge waren: Viel aus dem Gedächtnisse, ohne Modell zu arbeiten, viel aus der Natur und aus dem Kopf zu zeichnen und selber in Marmor zu arbeiten"... (Reinhold Begas und Hildebrand rühmte Marées, weil sie frei im Marmor zu schaffen vermöchten).

„Sie müssen", sagte Marées gleich anfangs, „erst vieles verlernen, ehe Sie gute Kunstwerke machen können." In der Tat dauerte es Jahre, bis Volkmann die schlechten Angewohnheiten der Akademie überwunden hatte.

Weiterhin heißt es: „Während Marées mir zunächst empfohlen hatte, viel aus dem Gedächtnis zu arbeiten und möglichst nur zeichnerische Studien nach dem Modell zu machen, riet er mir, als er sah, wie wenig ich den menschlichen Körper beherrschte — denn das lernte man auf der Akademie nicht, man lernte aus Modell und Antike etwas Menschenähnliches zusammenzustoppeln —, ein Modell einfach tale quale zu kopieren..."

Die außerordentlich glückliche und interessante, selbstlose Führung, die Marées seinen Schülern angedeihen

nicht eigentlich verstehen konnte, hatte ich doch sofort ein unbedingtes Vertrauen zu ihm, sowie die Überzeugung gewonnen, bei ihm die ersehnte Aufklärung über das Wesen der Kunst zu finden. Das Verständnis kam erst mit den Jahren. Doch begriff oder ahnte ich, daß er ein großer Mann war, sein Ziel dasselbe, das mir, wenn auch weniger klar, vorschwebte. Allmählich begriff ich auch immer mehr, weshalb Marées mit der modernen Kunst, die er „Langweilerei" nannte, nicht zufrieden sein konnte. Er erwähnte dann wohl auch spöttelnd die „Gedankenmaler", so bezeichnete er Cornelius, Kaulbach usf., weil sie Dinge malen wollten, die in das Gebiet der Dichtkunst und der Philosophie gehörten, also nicht darstellbar seien, daher denn auch ihren Gestalten das innere Leben fehle..."

ließ, dokumentiert sich schon in diesen wenigen Proben. Es trifft zu, was Fiedler an Volkmann schrieb: „daß Marées' Einsichten ihm selber weniger zugute kommen als anderen." Aber Marées hat damit erreicht, daß seine Anschauungen nicht mit ihm ins Grab gesunken sind oder nur im Torso seines Oeuvre weiterleben, sondern in einer erlesenen Schar von Schaffenden.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle, man werde da trocken, handwerksmäßig und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse da sein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich und am Ende. Das sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können.



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Wallraf-Richartz-Museum, Köln

WILHELM LEIBL
MÄDCHEN AM FENSTER. 1899

Ich aber sage: Warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht und in demselben den höchsten Schwung erreicht, den Ihr auch mit all Euern Schwingen nicht recht erschwingen könnt? In der Welt und ihren Teilen ist die größte dichterische Fülle, die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und Ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen, als Ihr glaubt und als Ihr tut, wenn Ihr Afterheiten malt und sagt, jetzt ist Schwung darin.

A. Stifter

*

Alle großen Alten haben die Hände mit Kunst gemalt. Die Hand ist so charakteristisch wie das Gesicht.

Wilhelm Leibl

Eine veräußerlichte Kultur kann keine verinnerlichte Kunst haben.

Hermann Muthesius

*

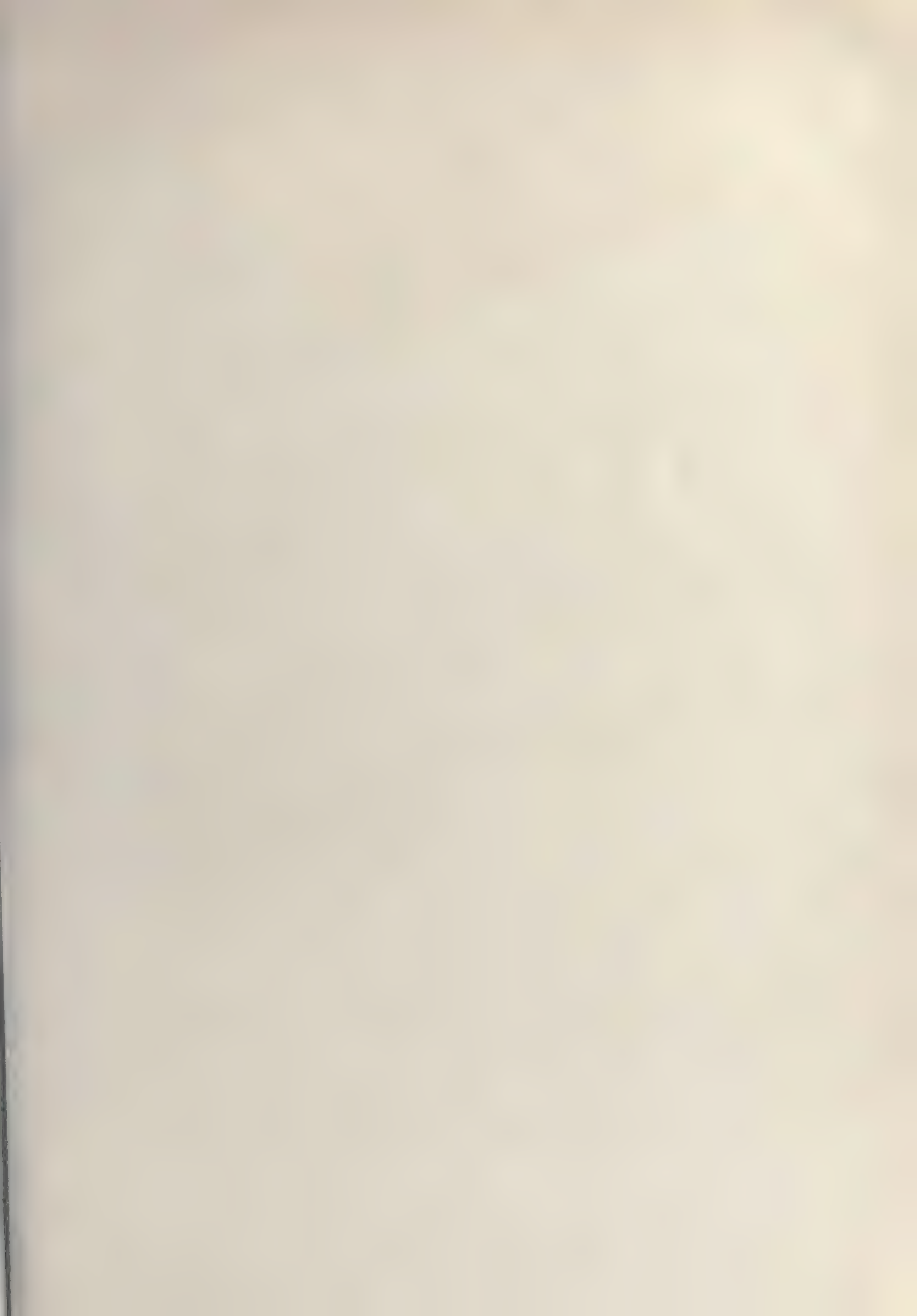
Nein, man verdirbt das Bild nicht, indem man es fertig macht! Vielleicht bietet sich in einem vollendeten Werke weniger Spielraum für die Phantasie, als in einem angefangenen ... Vielleicht gefällt der Entwurf eines Werkes nur darum so sehr, weil jeder ihn nach seinem Geschmack vollendet ... Der Künstler verdirbt das Bild nicht, indem er es vollendet, nur zeigt er sich, indem er der Auslegung die Tür verschließt, auf das Unbestimmte der Skizze verzichtet, mehr in seiner Persönlichkeit und zeigt die ganze Ausdehnung, aber auch die Grenzen seines Talentes.

Eugène Delacroix



WILHELM LEIBL — ZEICHNUNG. 1899

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. — Wallraf-Richartz-Museum, Köln











H. HOLBEIN — MÄNNLICHES PORTRÄT

ZUR GESCHICHTE DER MINIATURMALEREI

Von Professor Dr. Max Schmid

Die Miniaturmalerei des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts hat lange genug für einen Tummelplatz des sterilsten Dilettantismus gegolten, sowohl dem wissenschaftlichen Forscher wie dem schaffenden Künstler. Heute scheint sie wieder einer wahren Renaissance entgegen zu gehen. Seit den sechziger Jahren machte man schüchterne Versuche, durch kleine Ausstellungen der guten Gesellschaft diese verschwundene Lieblingskunst wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, natürlich zunächst in England. Englische Autoren versuchten auch zuerst die Geschichte dieser durch die Photographie um ihre Existenz gebrachten Kunst zu rekonstruieren, 1887 Propert, 1897 Williamson, 1903 Foster. Aber erst im letzten Jahrzehnt griffen solche Bestrebungen über den engeren Zirkel der Sonder-Liebhaber hinaus und die von Marcel und Bouchot organisierte Ausstellung in der Nationalbibliothek zu Paris, mehr noch die glänzende „Exposition de la Miniature“, die im Frühjahr vorigen Jahres in Brüssel stattfand, haben weiten Kreisen die Gewißheit gebracht, daß die übliche Anschauung von Zweck und Wesen der Miniaturmalerei einer gründlichen Revision bedarf.

Wie mit einem gewaltigen Scheinwerfer wurde ein im Dunkeln gebliebenes Gebiet der Kunstgeschichte in seiner Entwicklung durch die Jahrhunderte aufgehellt, die Entstehung aus der mittelalterlichen Miniaturmalerei, die Blüte im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, das müde Dahinwelken seit der Mitte des neunzehnten dargelegt. Die offizielle Kunstgeschichte hatte von alledem bisher kaum Notiz genommen. Glänzende Namen, wie Samuel Cooper, Richard Cosway und Peter Adolf Hall wurden tot geschwiegen, von anderen, wie J. B. Isabey und Jean Guérin wird nur ungern und mit einer halben Entschuldigung erwähnt, daß sie auch Miniaturmaler waren. Und doch steht hier neben der Massenware des Routiniers, die ja auf allen Kunstgebieten überwiegt, eine fast unübersehbare Zahl von Meisterwerken, die im kleinsten Raume Größe und Kraft entfalten, die inhaltsreicher sind, als manches meterhohe Bild; denn nicht das Format ist entscheidend für ein Gemälde, sondern der Geist, in dem und mit dem der Pinsel geführt wird.

Vor allem hat man in Brüssel den Begriff der Miniaturmalerei viel weiter gezogen, als bisher üblich. Der mittelalterliche Buchmaler



H. HOLBEIN D. J.
HEINRICH VIII. VON
ENGLAND UND ANNA
VON CLEVE

JOHN HOSKINS D. Ä. KÖNIGIN HENRIETTA MARIA

ISAAC OLIVER UNBEKANNTE DAME

ISAAC OLIVER FAMILIENBILD

und der Kleinbildnismaler der Spätrenaissance werden zwar gleichermaßen als „Miniaturisten", ihre Schöpfungen als Miniaturmalereien bezeichnet. Und doch schienen sie die Vertreter zweier ganz verschiedener Welten zu sein. Die Modedame, die brillantenbesetzte Rokokominiaturen sammelt, würde niemals die schlichten, mit Initialen geschmückten Blätter eines Klosterbruders ersteigert haben, obwohl eines das andere bedingt, dieselbe Freude an mikroskopischem Darstellen der Lebewelt, dieselbe unerschöpfliche Geduld und dieselbe Zartheit der Malerhand in beiden lebt.



LUKAS CRANACH D. Ä. KARDINAL ALBRECHT v. BRANDENBURG

Hier in Brüssel hatte man mit Recht eine Reihe altflandrischer Porträts an die Spitze gestellt, darunter die durch ihren hohen Verkaufspreis berühmt gewordenen drei Bildnisse aus dem Besitz des Barons Oppenheim in Köln, das feine Greisenbildnis des Jan van Eyck, den Bogenschützen von Hans Memling und den dem Dirk Bouts zugeschriebenen „Kleriker". Da sah man, daß die Kunst der van Eyck und Memling eine ins Monumentale gewachsene Miniaturmalerei ist, technisch und sachlich aus der Buchmalerei hervorgegangen. Derselbe Geist rastloser Beobachtungslust und unerschöpflicher Darstellungsfreude lebt in beiden. Aber auch die eigentliche Buchmalerei war zum Vergleich herangezogen. Aus den Schätzen der Brüsseler Kgl. Bibliothek sah man einige jener wundervollen burgundischen Miniaturwerke, in denen das Porträt bereits eine so große Rolle spielt.

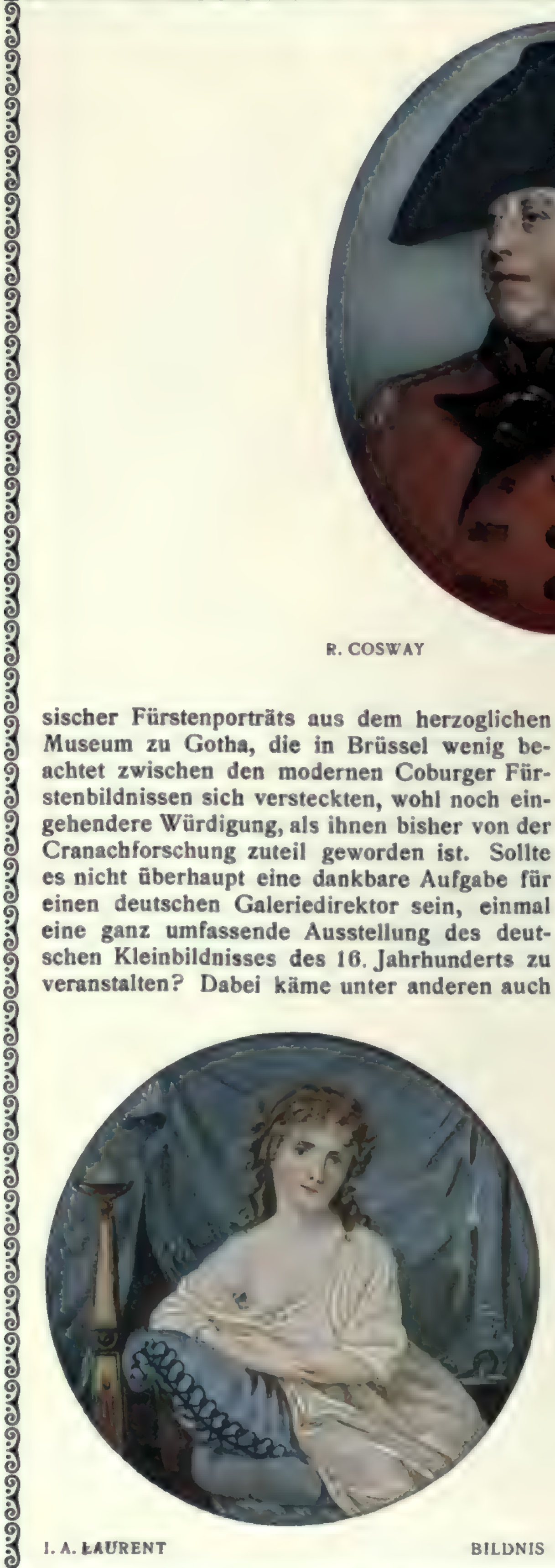
Da waren die drei Bände der Chronik von Hainaut, das Breviarium Philipps des Guten, vor allem die monumentalen Heures du Duc de Berry mit ihrer großzügigen Farbenbehandlung, die mit den Meisterwerken der Wandmalerei wetteifern dürfen. Und doch kennen wir noch nicht einmal den Meister dieses Gebetbuches des Herzogs von Berry! War es Jacquimart de Kestin, war es André Beauneveu?

Von solchen Werken konnte man mühelos den Uebergang zur selbständigen Porträtgestaltung sowohl im Tafelbild der Flandrer als auch in den Miniaturbildnissen der späteren Zeit verfolgen! Er erfolgte, als das überraschende Emporblühen der Buchdruckerkunst und der graphischen Verfahren die Handmalerei im Buchschmuck überflüssig machte. Alle die feinen und peniblen Geister, die sich ehedem in der Buchmalerei ausgelebt, flüchteten nun zur Kleinporträtkunst. Selbst ein so kraftvoller und großgestaltender deutscher Meister wie HANS HOLBEIN ging diesen Weg und wurde der Schöpfer einer neuen, im wesentlichen auf das Bildnis beschränkten Miniaturkunst (Abb. S. 25). Sein scharf zeichnender Pinsel hatte ja auch in lebensgroßen Porträts mit miniaturmäßiger Feinheit gearbeitet. In leuchtender Klarheit hebt sich bei ihm das schattenlose Fleisch von dem kalten blauen Grunde, das ernste Schwarz des Gewandes, emailartig leuchtend, ergänzt zu stillem Dreiklang. So fand er die richtige künstlerische Formel für das Miniaturporträt. Aber Holbein steht nicht allein unter den Deutschen mit seiner Kleinkunst. LUKAS CRANACH darf sich in mancher Hinsicht neben ihn stellen. Wenn er auch jene erhabene Einfachheit nicht erreicht, so erfreuen doch seine mit transparenten Oelfarben ausgeführten Holztafeln durch Lebendigkeit und leuchtende Buntheit (Abb. S. 27). Darum verdiente die Folge säch-



BARTH. BRUYN PORTRÄT EINER UNBEKANNTEN DAME





R. COSWAY GEORG III.

sischer Fürstenporträts aus dem herzoglichen Museum zu Gotha, die in Brüssel wenig beachtet zwischen den modernen Coburger Fürstenbildnissen sich versteckten, wohl noch eingehendere Würdigung, als ihnen bisher von der Cranachforschung zuteil geworden ist. Sollte es nicht überhaupt eine dankbare Aufgabe für einen deutschen Galeriedirektor sein, einmal eine ganz umfassende Ausstellung des deutschen Kleinbildnisses des 16. Jahrhunderts zu veranstalten? Dabei käme unter anderen auch der Kölner BARTHEL BRUYN zu Ehren, etwa mit seinem köstlichen Bildnis aus der Sammlung des Herzogs von Arenberg und den beiden kleinen Porträts des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. S. 27). Dann würden auch neben den Großmalern, die gelegentlich das Miniaturformat pflegen, die spezifischen Kleinmaler ausführlicher gewürdigt werden können, wie FRIEDRICH BRENTEL (1580—1651), von dem die Karlsruher Kunsthalle eine hübsche Porträtfolge aus der Zeit von 1629—1637 besitzt.



I. A. LAURENT BILDNIS



J. B. J. AUGUSTIN JUNGE FRAU AM KLAVIER



K. J. A. AGRICOLA MUTTER UND FRAU DES KÜNSTLERS

Es ist nicht nur Künstlerlaune, wenn seit dem 16. Jahrhundert so viele tüchtige Porträtmaler gelegentlich im Miniaturformat schaffen. Sie dienten damit dem gesteigerten Bedürfnisse derer, die auch auf Reisen und in der Ferne ein Bildnis der Geliebten, des gestrengen Eheherrn oder der Söhne und Töchter mit sich führen wollten. Oder sie vermitteln hohen Herren, die auf Freiersfüßen gehen, die bildliche Bekanntschaft mit der in Aussicht genommenen Braut. Es ist ein Zeichen für die Popularisierung der Tafelmalerei im 16. und 17. Jahrhundert, daß sie jetzt für solche Zwecke so häufig in Anspruch genommen wird. Freilich sieht man es den damaligen Miniaturen an, daß sie eben nur verkleinerte Oelgemälde sind, geschaffen in einer der Tafelmalerei entnommenen Technik. Das gilt nicht nur von den Niederländern und Franzosen des 16. Jahrhunderts, von den B. van Orley und Jan van Mabuse,



J. B. J. AUGUSTIN MELLE DUCHESNOIS



N. DE LARGILLIÈRE

NICOLAS BOILEAU-DESPREAUX

JOHN SMART
UNBEKANNTE DAME

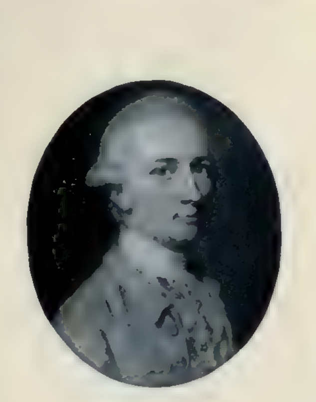
UNBEKANNT
ENGLISCHER OFFIZIER

A. PLIMER

MELLE GUINNESS (SPÄTER HERZOGIN VON ARGYLL)

R. COSWAY — COMTESSE DE SALISBURY

JOHN SMART — LORD RIVERS



JOHN SMART
BILDNIS



UNBEKANNT BILDNIS



J. H. FRAGONARD
SCHAUSPIELER PRÉVILLE

von Corneille de Lyon und vom Meister der Halbfiguren, dessen hier ausgestelltes Oeuvre strenger Kritik bedurfte. Das gilt auch noch von den Holländern, Flamen und Spaniern des 17. Jahrhunderts, den Terborch und Frans Hals, den Rembrandt, van Dyck und Velasquez, deren kräftige, tieftönige Malweise in den seltensten Fällen den eigentümlichen Bedingungen des kleinen Formates akkomodiert wird. Allenfalls kann Ostades Feinmalerei hier genügen, oder die zarte Helldunkeltechnik in dem G. Cocques zugeschriebenen Porträt des Malers Cossiers.

Im Grunde genommen erfordert aber die Miniaturmalerei eine leichtere, duftigere Behandlung. Dem entsprach die alte Technik des Malens mit Wasserfarben und Deckfarben auf Pergament (später auf Velin). Ebenso die neue Malerei mit Oelfarben oder Guasch auf Elfenbein. In beiden Fällen nimmt der glatte Untergrund nur schwer Farbe an, verlangt ein zartes, punktweises Auftragen derselben, verbietet breite, pastose Malweise und häufiges Uebermalen des Vorhandenen. Noch empfindlicher ist eine dritte Miniaturtechnik, das Malen mit opaken Farben auf weißem Emailgrund. Diese vom Goldschmied Jean Toutin erfundene, von Jean Petitot aus Genf (1607—1691) höchst geschickt angewandte Darstellungsweise bietet allerdings der freien künstlerischen Behandlung die meisten Schwierigkeiten und verführt am stärksten zu jener dünnen geleckten Pointillémalerei, unter der die Wertschätzung der Miniatur so sehr gelitten hat. Ihre Vorzüge beruhen in den im Brande entstehenden Zufälligkeiten, in dem weichen Schimmer und der Leuchtkraft des Schmelzes.

Eine solche besondere Miniaturtechnik sehen wir zunächst in England verhältnismäßig früh angewandt. Zwar Holbein, der Schöpfer der englischen Miniaturmalerei, kannte sie noch nicht. Aber schon NICOLAS HILLIARD (1547—1619) malt seine etwas schwächlichen Porträts auf Pergament und dessen Schüler ISAAK OLIVER (1556 bis 1617) ringt dem neuen Verfahren schon neue Wirkungen, tiefere Farbe und kräftigere Modellierung ab (Abb. S. 26). Dabei tragen die englischen Miniaturbildnisse als Holbeinsches Erbteil zunächst noch das Gepräge schlichter Natürlichkeit. Mit Isaak Olivers Sohn, PETER OLIVER,



SAMUEL SHELLEY MUTTER MIT KINDERN



G. ENGLEHEART GEORGE IV.



HENRY BONE HERZOGIN V. PORTSMOUTH

(1604—1648) und mit JOHN HOSKINS beginnt der Einfluß van Dycks, besonders in den Frauenbildnissen, die eine ganz leichte Dosis Sentimentalität mit vornehmer Haltung verbinden. In SAMUEL COOPER (1609 —1672) erhebt sich dann die englische Miniaturmalerei zum ersten Male zu voller Eigenart, und an der Heldengestalt Cromwells, scheint sein Maler Cooper selbst zu wachsen.

Inzwischen reift auch die französische Miniaturmalerei heran. Nach den verschiedensten Richtungen hin von England abhängig, wurde sie durch den aus London flüchtenden Jean Petitot in Paris zuerst zu Ansehen gebracht. Den großen Porträtisten am Hofe des Sonnenkönigs, den NIC. DE LARGILLIÈRE (Abb. S. 30), den LE BRUN u. a. macht nun die Kleinkunst des Genfer Protestanten erfolgreich Konkurrenz; am Ende muß der Liebling Louis XIV. doch um der Religion willen flüchten und in Genf sein an Erfolgen überreiches Leben beschließen. Was er an Schülern und Nachahmern in Paris hinterließ, konnte mit den englischen Miniaturisten sich nicht messen.

Die pathetische Würde und feierliche Gemessenheit des Barock, wie sie in Versailles herrschte, war wohl überhaupt der Miniaturkunst nicht so günstig, wie die nun anbrechende holde Zügellosigkeit des Rokoko. Was hätte dieser nach rosiger Anmut und leichtgepuderter Helligkeit strebenden Zeit willkommener sein können, als die in zierlichstem Formate gehaltenen, auf tonigem Elfenbein in Guasch leicht hingehauchten, von Diamanten und Rubinen umflimmerten Miniaturporträts koketter Frauen und galanter Männer. In England sind sie ein Widerklang jener köstlichen Schönheit, die Gainsborough und vor allem der scharmante Reynolds an den Wänden der alten Adelspaläste entfaltete. Aus einer duftigen Wolke von gepudertem Haar und weißen Spitzenkragen blikken lächelnd die englisch zarten Frauenköpfe der COSWAY (1742 bis 1821) (Abb. S. 28, 30), JOHN SMART (1741 bis 1809) (Abb. S. 30, 31) und SAMUEL SHELLEY (1750 bis 1808) (Abb. S. 31). Die sieghafte Schönheit der Männerwelt findet in Reynolds Schüler GEORGE ENGLEHEART ihren Verkünder, der



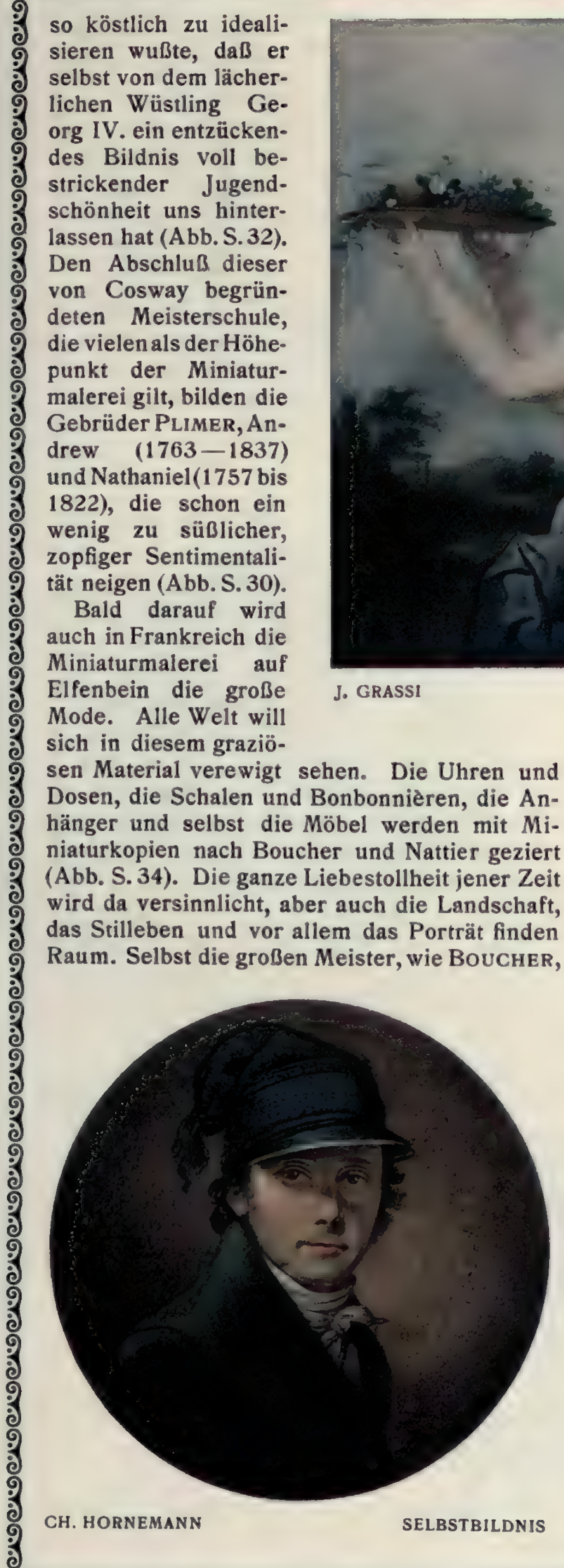
F. G. WALDMÜLLER GATTIN UND KINDER DES KÜNSTLERS

so köstlich zu idealisieren wußte, daß er selbst von dem lächerlichen Wüstling Georg IV. ein entzückendes Bildnis voll bestrickender Jugendschönheit uns hinterlassen hat (Abb. S. 32). Den Abschluß dieser von Cosway begründeten Meisterschule, die vielen als der Höhepunkt der Miniaturmalerei gilt, bilden die Gebrüder PLIMER, Andrew (1763—1837) und Nathaniel (1757 bis 1822), die schon ein wenig zu süßlicher, zopfiger Sentimentalität neigen (Abb. S. 30).

Bald darauf wird auch in Frankreich die Miniaturmalerei auf Elfenbein die große Mode. Alle Welt will sich in diesem graziösen Material verewigt sehen. Die Uhren und Dosen, die Schalen und Bonbonnièren, die Anhänger und selbst die Möbel werden mit Miniaturkopien nach Boucher und Nattier geziert (Abb. S. 34). Die ganze Liebestollheit jener Zeit wird da versinnlicht, aber auch die Landschaft, das Stilleben und vor allem das Porträt finden Raum. Selbst die großen Meister, wie BOUCHER, NATTIER, FRAGONARD (Abb. S. 31), sind gelegentlich dafür tätig. Ihren genialsten Vertreter findet aber die französische Miniatur in einem französierten Nordländer, in PIERRE ADOLPHE HALL (1739 bis 1793). Die Pariser Kunstforschung reklamiert ihn eifersüchtig als Franzosen, weil sie in ihm mit Recht den vollkommensten Interpreten des gallischen Wesens jener Zeit sieht, der wie kein zweiter zu schmeicheln, zu liebkosen wußte, unter dessen blühendem Pinsel alles in Jugend und Schönheit strahlte (Abb. S. 38). Seine leichte, fast ein wenig impressionistische Technik gestattete ihm eine enorme Fruchtbarkeit und sicherte ihm für jene Zeit enorme Jahreseinnahmen. Um ihn gruppiert sich eine ganze Schar galanter Künstler, die der geschminkten Schönheit des Rokoko in der Miniatur verführerisch das Wort zu reden wußte. An ihrer Spitze die liebenswürdige Venezianerin ROSALBA CARRIERA, die durch ihre sammetweichen pastellartigen



J. GRASSI — HENRIETTE FREIIN VON PEREIRA-ARNSTEIN



CH. HORNEMANN — SELBSTBILDNIS



C. HOYER — KÖNIGIN MARIE SOPHIE FRIEDERIKE V. DÄNEMARK



P. A. BAUDOUIN, NACH BOUCHER LIEBESBOTSCHAFT



BOUCHER MYTHOLOGISCHE SZENE



N. LANFRANSEN GRAF UND GRÄFIN V. SEGONZAC

CANZANBON, NACH NATTIER
LOUISE HENRIETTE DE BOURBON-CONTI
DUCHESSE D'ORLÉANS



F. CAMPANA BILDNIS



UNBEKANNT MADAME FAVART

Töne jeden entzückt. — Schließlich macht sich auch in der Miniaturmalerei die Ernüchterung der Louis XVI. Epoche, die Vorahnung der großen Reformation, geltend, so bei ANTOINE VESTIER (1740—1824) (Abb. S. 41) und LUC SICCARDI (1746—1825) (Abb. S. 39 u. 43), aber auch bei LOUIS DUMONT, LOUIS PERIN (Abb. S. 41), J. J. LAGRENÉE (Abb. S. 42) und J. LE MOYNE (Abb. S. 42). Die schlichtere Sinnesweise aus der Umgebung der Marie Antoinette wirkt auf sie und läßt ihre Werke anspruchsloser und zartfarbiger werden, als die der Rokokoepoche. Dann brach die große Revolution herein. Sie hat vieles vernichtet, der Miniaturmalerei hat sie im Gegenteil neue Impulse gegeben, in den neuen Männern, ihren Gattinnen und Töchtern ihr neue Auftraggeber zugeführt. Gerade sie, die durch Blut und Elend an die Spitze der Nation gewatet waren, fühlten sich doppelt geschmeichelt, wenn die Miniaturmalerei ihnen die friedliche Schönheit des alten Regimes vortäuschte, sie als bessere harmlose Menschen schilderte. So verdankt der Lothringer J. B. AUGUSTIN (Abb. S. 28, 29, 44 u. 45) seinen Ruhm der neuen Zeit und ihren Männern, denen er sich durch seine raffinierte Auffassungsgabe, seinen Blick für das Seelische im Bildnis empfahl. Dann hat er der Antikomanie und den Napoleoniden gehuldigt, um schließlich noch Louis XVIII. zu dienen. So geschmeidig, aber auch so oberflächlich wie seine politische Gesinnung, war sein Pinsel. Sein Nebenbuhler war J. B. ISABEY (1767—1855), le plus heureux des miniaturistes et le plus populaire (Abb. S. 40 u. 45). — Der liebenswürdigste, heiterste, talentvollste Mensch, als Künstler schaffensfroh, hochbegabt, phantasievoll, hat er vom Directoire bis zu Napoleon III. allen französischen Machthabern gedient und allen durch seine rosige Darstellungsgabe geschmeichelt, durch die Leichtigkeit, mit der er das Aquarell behandelt, auch den Künstlern imponiert.

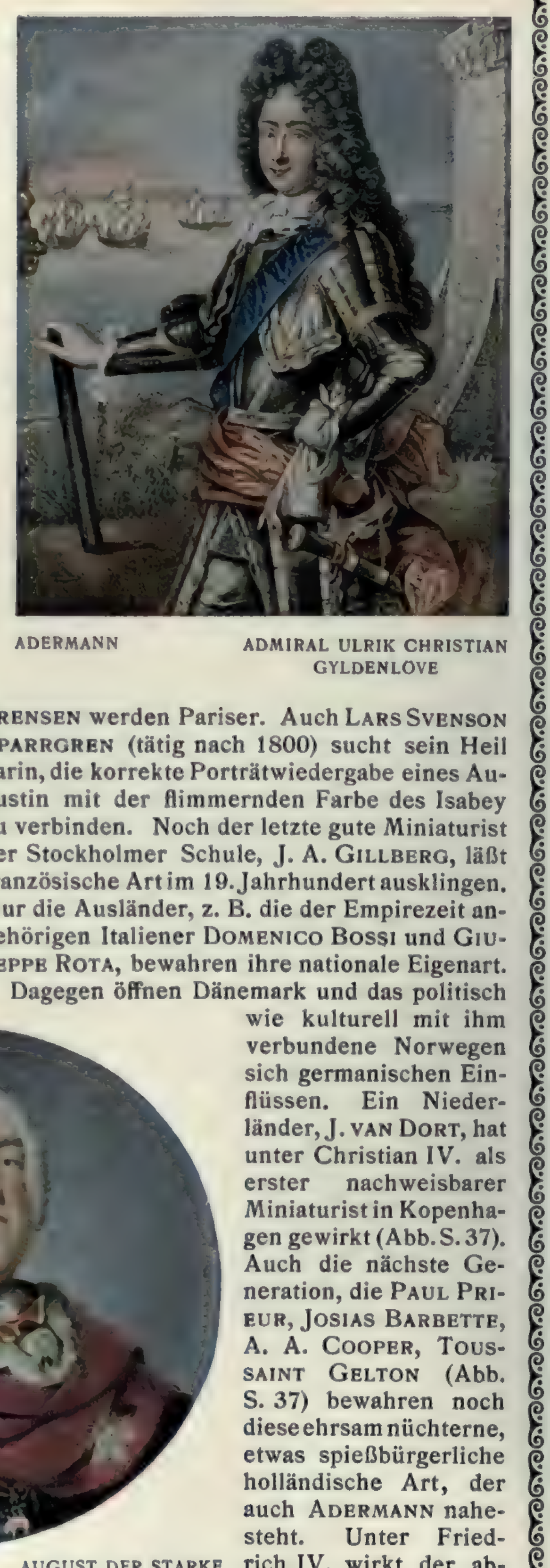
Aelter als Isabey und doch sein Schüler ist JEAN GUÉRIN (1760—1836), ein kraftvoller, ehrlich schlichter Elsässer, abhold der Pose, aber geneigt, stürmische Kraft zum Ausdruck zu bringen. So in seinem berühmten Bildnis des Generals Kléber (Abb. S. 36). In seinen Frauengestalten vermeidet er nicht immer den etwas charakterlosen klassizierenden Idealismus. Noch klingt in der Isabey-Schule zuweilen die alte Schönheit wider, so bei DANIEL SAINT (Abb. S. 45), J. A. LAURENT (Abb. S. 28). Dann sinkt die französische Miniaturmalerei langsam von ihrer Höhe herab. Die Farbe wird herber, unharmonischer, die Romantik verführt zu manierierter Pose, die Natur bleibt immer mehr Nebensache. Um das Jahr 1850 legte sich die greisenhaft gewordene schöne Miniaturkunst zum ewigen Schlummer nieder.



UNBEKANNT DOSE AUS DER 2. HÄLFTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS



J. GUÉRIN GENERAL KLÉBER



ADERMANN ADMIRAL ULRIK CHRISTIAN GYLDENLOVE

England und Frankreich haben zu allen Zeiten die Führung in der Miniaturkunst behalten. Aber ein Deutscher, Hans Holbein, war ihr Schöpfer, Deutsche haben auch in der schlimmsten Zeit nationalen Rückganges diese Kunst weiter gepflegt. Eine ausgiebigere Pflege fand sie freilich damals im germanischen Norden, in Skandinavien.

In E. Lemberger hat die skandinavische Miniatur kürzlich einen ebenso kenntnisreichen wie urteilsfähigen Biographen gefunden. Allerdings ist es nur das ganz äußerliche Band der nordischen Abstammung, das die schwedischen mit den dänisch-norwegischen Meistern verknüpft. Die ersteren eifern mit einer bedauerlichen Einseitigkeit französischen Vorbildern nach. Ihr Schulgründer Signac ist der erste in einer langen Reihe von Franzosen, die in Stockholm Brot und Ehren finden. Dafür gibt Schweden seine Künstlerjugend oft für immer an Paris ab. Der geniale Klingstedt, der elegante Hall und Lafrensen werden Pariser. Auch Lars Svenson Sparrgren (tätig nach 1800) sucht sein Heil darin, die korrekte Porträtwiedergabe eines Augustin mit der flimmernden Farbe des Isabey zu verbinden. Noch der letzte gute Miniaturist der Stockholmer Schule, J. A. Gillberg, läßt französische Art im 19. Jahrhundert ausklingen. Nur die Ausländer, z. B. die der Empirezeit angehörigen Italiener Domenico Bossi und Giuseppe Rota, bewahren ihre nationale Eigenart.

Dagegen öffnen Dänemark und das politisch wie kulturell mit ihm verbundene Norwegen sich germanischen Einflüssen. Ein Niederländer, J. van Dort, hat unter Christian IV. als erster nachweisbarer Miniaturist in Kopenhagen gewirkt (Abb. S. 37). Auch die nächste Generation, die Paul Prieur, Josias Barbette, A. A. Cooper, Toussaint Gelton (Abb. S. 37) bewahren noch diese ehrsam nüchterne, etwas spießbürgerliche holländische Art, der auch Adermann nahesteht. Unter Friedrich IV. wirkt der ab-



J. GYLDING AUGUST DER STARKE



W. A. MÜLLER — PROFESSOR I. WIEDEWELT



W. A. MÜLLER — PROFESSOR PEDERALS



T. GELTON — UNBEKANNTE PRINZESSIN



I. VAN DORT — KÖNIGIN ANNA KATHARINA VON DÄNEMARK U. PRINZ CHRISTIAN



P. A. HALL — MME DE POMPADOUR

UNBEKANNT
MME DE POMPADOUR

P. A. HALL
DER KUSS

P. A. HALL — JUNGES MÄDCHEN

sonderliche Pädagog ISMAËL MENGS mehr noch als Lehrer wie als Selbstschaffender. In seiner Schule tritt an Stelle der niederdeutschen Derbheit die internationale Eleganz des Rokoko, wie sie etwa JÖRGEN GYLDING vertritt (Abb. S. 36). Eine starke künstlerische Persönlichkeit fehlt dem damaligen Dänemark, so daß ein etwas trockener, fleißiger Pedant, der Braunschweiger ANDREAS MÜLLER, eine unverdient große Rolle spielen darf (Abb. S. 37). Erst in CORN. HOYER († 1804) erscheint auch hier ein den großen Franzosen und Engländern Ebenbürtiger (Abb. S. 33), dem nur sein vortrefflicher Schüler CHRISTIAN HORNEMANN gleichkommt. Mit zwei jungen deutschen Miniaturisten, JOHANNES MÖLLER und C. F. STELZNER erlischt um 1848 auch die dänische Miniaturkunst.



L. SICCARDI KINDERPORTRÄT

Im Ausgang des 19. Jahrhunderts hat auch die deutsche Miniaturmalerei wieder Künstler von Ruf aufzuweisen. In Berlin DANIEL CHODOWIECKI, der als Miniaturmaler seine Laufbahn begann und sie auch zeitlebens gepflegt hat. In Leipzig der etwas zopfige Klassizist FÜGER, in Dresden J. GRASSI (Abb. S. 33). Beide kamen von Wien, das im 18. Jahrhundert, wo H. F. Füger (1751 bis 1818) zeitweise hier die reinen Prinzipien des Klassizismus mit seinem feinen Naturgefühl vortrefflich in Einklang zu bringen wußte (Abb. geg. S. 24 u. S. 48), die eigentliche Pflegestätte der deutschen Miniaturkunst bleibt.

Die bescheidene Biedermeierzeit mit ihrer etwas dürftigen Naturwahrheit vertreten hier WALDMÜLLER (Abb. S. 32), v. ANREITER, DAFFINGER, AGRICOLA (1779—1852) (Abb. S. 29). Aber gerade in diesen anspruchslosen, naturgemäßen Wiener Arbeiten hat sich die Miniaturmalerei am längsten gesund gehalten. Nun sind auch sie historische Erinnerung geworden. Uns bleibt die schöne Erinnerung an eine Kunst, die durch drei Jahrhunderte gleich einem leuchtenden Blumenbeet die Welt mit Schönheit erfüllte.

Zur rechten Zeit hat die Brüsseler Ausstellung jenes glänzende Schauspiel der Entwicklung der Miniaturmalerei aufs neue an uns vorüberziehen lassen. In ausgesucht vornehmer Umrahmung wurde es präsentiert. Die Barone Goffinet hatten ihr elegantes und mit dem ganzen Scharme eines alten Aristokratenhotels ausgestattetes Brüsseler Palais zur Verfügung gestellt. Ganz unaufdringlich war durch Beigabe von Möbeln, Holzskulpturen und dergl. jeder geschichtlichen Gruppe eine dekorativ und chronologisch passende Umrahmung verliehen. Die engen Räume und die hohen Eintrittspreise schlossen allen Massenbesuch aus, so daß der



F. DUMONT MME DE SAINT-JUST

Charakter des Intimen und Preziösen, so nötig für eine Miniaturausstellung, streng gewahrt blieb. In diese Umgebung paßten wundervoll die eleganten, stark parfümierten Brüsseler Damen, die in Seide rauschend den Automobilen entstiegen, um durch langgestielte goldene Lorgnons ihre ebenso graziösen und ebenso stark gepuderten Vorgängerinnen aus dem Rokoko und Direktoire zu beäugeln.

Die ganze Ausstellung war ein kleines Meisterwerk, geschaffen von dem durch frühere glänzende Unternehmungen in Brügge rühmlichst bekannten Baron Kervyn de Lettenhove. Sie hatte nur den einen Fehler, daß sie im Verhältnis zu ihrer Wichtigkeit viel zu kurz währte, um die über 2000 Miniaturen wirklich zu studieren, von denen viele, insbesondere die englischen Arbeiten zum ersten Male auf dem Kontinent ausgestellt waren.



J. B. ISABEY FÜRSTIN BAGRATION

* * *

Wird aus ihr auch auf die moderne Kunst Wirkung ausgehen? Sollen wir eine Neubelebung der Miniaturmalerei erleben? Hat heute, im Zeitalter des Automobils noch ein Kunstfreund Zeit, einem Miniaturmaler zu sitzen und wird ein Kunstfreund bereit sein, für ein 10 cm hohes modernes Bild die Preise anzulegen, die er willig für einen Cosway, Hall oder Isabey zahlt?

Eine Wiederbelebung dieser vornehmen Kunst scheint mir erwünscht. Sie könnte in einer Zeit der rohen, protzigen Quantitätsfreude Ehrfurcht vor Qualität im kleinsten Maßstabe lehren. Hoffen wir. —

DIE GALERIE DER MÜNCHNER SECESSION

Alle vier Jahre, wenn sich die „Secession" zur Sommerszeit im Glaspalast an der großen Internationalen Kunstausstellung beteiligt, schlägt die Stunde der „Secessionsgalerie". Sie steigt dann die etlichen fünfzig Stufen der engen Wendeltreppe herab von dem Dachgeschoß, in dessen ziemlich engen und unrepräsentablen Räumen sie gemeinhin ein beschauliches, nur von Kennern und Enthusiasten gestörtes Dasein führt, und nimmt Beschlag von den stattlichen Sälen, die sonst den großen Ausstellungen vorbehalten sind. Dann ist es auch für die breitere Oeffentlichkeit der Kunstfreunde an der Zeit, zu revidieren, welchen Wertzuwachs die Galerie innerhalb dieses Jahrvierts erfuhr, und ob sie noch in der Richtung hin wächst und gedeiht, in die sie vor nun fast zehn Jahren ihre Begründer, an ihrer Spitze der damalige I. Schriftführer der „Secession", Professor W. L. Lehmann, wiesen. — Ein Rundgang durch die Secessionsgalerie, wie sie sich heute darstellt, tut ganz ungeahnte Perspektiven auf. Die Sammlung, vorzüglich und vorbildlich gehängt, so daß auch jede Nuance zur Geltung gebracht ist und es an Pointen nicht fehlt, zählt heute 180 Kunstwerke: annähernd die Hälfte davon trifft auf Gemälde, unter den Plastiken finden sich nicht nur Gipse, sondern auch Werke in edlem Material, und was die Graphik, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, anlangt, so sind tatsächlich nur ganz auserlesene Werke aufgenommen worden. Ueberblickt man die Galerie nach der materiellen Seite hin, so ist man erstaunt, daß diese eminenten Werte um die geringe Summe von beiläufig 50000 Mark, welche die „Secession" dafür aufzuwenden hatte, zusammengebracht werden konnten: ihr tatsächlicher händlerischer Wert beträgt ein Vielfaches dieser Summe, und die geringe Anlage ist nur aus dem Umstand zu erklären, daß die meisten Künstler auf Aufforderung der Galerieleitung ihre Werke stiftungsweise übergaben. Von den neu gewonnenen Werken (1909—1913) soll hier nur das Wichtigste hervorgehoben sein: Zu den schon im Besitz



HUET SCHÄFERSZENE

L. L. PERIN HARFE SPIELENDE DAME



DÉGAULT SCHÄFERPAAR



UNBEKANNT BILDNIS



A. VESTIER GATTIN DES KÜNSTLERS

der Galerie befindlichen Werken von Uhde kamen vier weitere Gemälde, die im Jahre 1911 auf der Nachlaßauktion erworben wurden: eine Studie zu dem Bild „Des Künstlers Töchter“, ein „Lebensgroßer Engel“, ein „Atelierinterieur“ und ein Entwurf zu den „Heiligen drei Königen“. Der Besitzstand an Werken Habermanns wurde durch zwei deliziöse Akte vermehrt, zu den vorhandenen Bildern Schramm-Zittaus, die seiner Frühzeit angehören, trat eines aus seiner reifen Schaffenszeit („Auffahrt zur Ausstellung“), auch die Landenberger-Kollektion wurde bereichert. Zu dem schon lange vorhandenen Mädchenbild Piglheins kam ein vorzügliches Freilichtbild von feiner farbiger Stimmung. Von Stuck, dessen entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvolle „Weidende Pferde“, entstanden 1891, der Galerie seit 1909 gehören, ist nun ein Werk aus dem Jahre 1904, also aus der dekorativen Periode des Künstlers, hinzugekommen, eine „Kämpfende Amazone“. Sonst ist der Erwerb von Werken der beiden Schweizer Buri und Thomann bemerkenswert, interessante Arbeiten von Esser, Gröber, Putz, Jank, Hummel, Lichtenberger, Weisgerber, Wolff-Filseck, Hayek, Zügel kamen in die Galerie. Daneben fehlt auch die jüngste Generation nicht, die durch Marie Caspar-Filser, Julius Hüther und Carl Schwalbach vertreten ist. Man hat darüber natürlich der Toten der „Secession“ nicht vergessen und besonders von dem Maler Wilhelm Dürr († 1900) und dem Bildhauer August Drumm († 1904) schöne Werke zu erlangen verstanden. Die Plastik ist ferner um Werke von Hermann Hahn, Joseph Flossmann und Ulfert Janssen vermehrt worden. Von graphischen Arbeiten, die neu hinzugekommen sind, fallen einige Porträtzeichnungen Sambergers, ein altmeisterliches Bleistiftblatt Haiders, Zeichnungen von Eugen Kirchner, René Reinicke und Landenberger, Lithographien von Hubert von Heyden besonders auf. Mit den seit 1909 im Besitz der Galerie befindlichen Werken, über die an dieser Stelle schon ausführlich berichtet wurde, vereinigen sich diese Neuerwerbungen zu einer prachtvollen, aufschlußreichen Schau über die Haupterscheinungen der letzten zwanzig Jahre Münchner Kunst und das nicht in sogenannten „Galeriebildern“, denen zumeist der Duft der Frische und des Unmittelbaren fehlt, sondern in wahrhaft malerischen Stücken von höchster Intimität und von ausgesprochener Persönlichkeit.

G. J. W.

J. LEMOINE — DIE KINDER DES HERZOGS VON MONTESQUIOU



J. J. LAGRENÉE — DIE UNSCHULD IN GEFAHR

J. E. HEINSIUS — BACCHANTIN DIE STATUE DES PAN BEKRÄNZEND

VON AUSSTELLUNGEN

FRANKFURT. Immer deutlicher zeigt sich im Kunstleben die Tendenz, das Kunstsammeln zu einem Gegenstand des öffentlichen Interesses zu machen. Immer häufiger treten Privatsammlungen vor die Oeffentlichkeit, und nunmehr hat der Frankfurter Kunstverein in seiner diesjährigen Sommerausstellung es unternommen, nicht irgend ein Gebiet der Kunst zu vergegenwärtigen, sondern das Frankfurter Kunstsammeln als solches in seinem wertvollsten Besitz darzustellen. Man darf danach im ganzen wohl urteilen, daß dem Frankfurter Sammlertum eine gewisse Neigung zur Repräsentation eignet, daß es aber gerade darum von den Meistern, denen es sein Interesse



L. SICCARDI — EINE ENKELIN NATTIERS



F. GOYA — KÖNIGIN MARIE LUISE V. SPANIEN

einmal geschenkt, manches ansehnliche Stück erworben. Die ältere Kunst wurde bei der Ausstellung ausgeschieden, ebenso die lokale Frankfurter Malerei. Schöne Beispiele vergegenwärtigen die Kunst der Nazarener, namentlich verdienen VEITS „Marien" in ihrer feinen Farbenwirkung und der Klangschönheit ihrer Silhouette hervorgehoben zu werden. Ein geschlossenes Porträt von RETHEL, ein paar feine Skizzen von SCHWIND bringen den Ausklang der nazarenischen Kunst. Die große idealistische Malerei hat in Frankfurt frühzeitig Verständnis gefunden. Jeden wird die Reihe von BÖCKLIN-Werken überraschen, die Frankfurt sein eigen nennt. Auch ein wundervolles FEUERBACH-Porträt wird hier zum erstenmal der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht, und die Kunst MARÉES ist durch zwei Werke von der überragenden Bedeutung des „Lobs der Bescheidenheit" und der „Unschuld" repräsentiert. Unter den älteren deutschen Meistern ist SPITZWEG mit sieben entzückenden Proben seiner Kunst vertreten, dann WALDMÜLLER mit einem kleinen Porträt von vollendeter malerischer Haltung, MENZEL mit der herrlichen Studie seiner „Näherin", der Wiener ALT, ANDREAS ACHENBACH, LIER, SCHLEICH u. a. LEIBLS Kunst ist in zwei vollendeten Beispielen, einem Porträt und einem Studienkopf, kennen zu lernen, die ganz Malerei und zugleich ganz Seele sind. Neben ihm stehen THOMA und TRÜBNER, die beide aus dem Frankfurter Besitz reich und in überragender Qualität dargestellt werden konnten. Wieweit Frankfurt schon der neueren impressionistischen Kunst sein Interesse zugewandt, zeigen erlesene Werke von LIEBERMANN („Schreitender Bauer"), von ZÜGEL, UHDE, CORINTH („Selbstporträt"). Daneben findet man HODLER, dem Frankfurt nicht zum wenigsten zur Anerkennung verholfen, ein Frühwerk KLINGERS, charakteristische Arbeiten von KALCKREUTH und HABERMANM. Die französische Malerei ist noch nicht vor langer Zeit in den Interessenkreis der Frankfurter Sammler getreten, aber eine Anzahl guter Arbeiten von Impressionisten, MONETS und SISLEYS vor allem, dann drei sehr bedeutende Werke VAN GOGHS und ein in der malerischen Stilbildung außerordentlich charakteristisches Werk GAUGUINS zeigen auch hier schon hoffnungsvolle Ansätze und lassen einen geläuterten Sinn für Qualität erkennen, von dem man annehmen darf, daß er immer mehr den Sinn der Repräsentation im Frankfurter Kunstsammeln ersetzen wird.

C. G.



J. B. J. AUGUSTIN, PRINZESSIN VON LICHNOWSKI

MÜNCHEN. Eine recht gute Sammlung von Werken von LOVIS CORINTH ist in der *Galerie Wimmer* ausgestellt. Zwar ist es alles Bekanntes, aber die Auswahl zeigt die Entwicklung des Künstlers vom Jahre 1879 an bis in die neueste Zeit. Man kann das stetige Freierwerden seiner Malerei verfolgen. In die ältere Zeit, die noch ganz im Tone der Franzosen der siebziger und achtziger Jahre gehalten ist, führt ein Männerporträt; aus der Pariser Zeit des Ateliers Julian stammen zwei delikate Aktstudien. Etwas später kommen dann die Arbeiten, die einen stillen lyrischen Ton haben und mit ihrer wundervollen Oberflächengestaltung zu der reifen Zeit hinüberleiten, in die die prächtige „Susanna im Bade", der „Gasthausgarten mit Badenden" und die „Alte Kiefer am Wasser" gehören. Mit dem Bilde „Gertrud Eysold als Salome" setzt dann die Wendung zum Breiten ein. Es folgen nun die mythologischen Arbeiten, von denen hier besonders „Odysseus' Kampf mit dem Bettler" und „Die Waffen des Mars" zu erwähnen sind. Aus der letzten Zeit, die einen immer breiteren Vor-



CHR. GUÉRIN GRÄFIN MONTANGON



J. B. J. AUGUSTIN — DER KÜNSTLER UND SEINE FAMILIE

trag anstrebt, stammen der „Fleischerladen“ und die „Kreuzigung“. — JULIUS SEYLER stellt bei *Thannhauser* eine große Zahl von Bildern der letzten Zeit aus, die meistens aus der Bretagne stammen. In Seyler haben wir einen Künstler vor uns, für den das Wort Impressionismus noch in seiner reinen Bedeutung am Platze ist. Er stammt aus der Zügelschule und hat deren breiten Farbenvortrag behalten. Die Variationen, über die der Künstler verfügt sind nicht sehr mannigfaltig, aber alles ist gut gemalt und von einem flotten Temperament, das das Erlebnis des Künstlers gut vor Augen führt. — In der gleichen Galerie begegnen wir zum erstenmal einem jungen Künstler aus Wien: ANTON FAISTAUER. Natürlich hat Cézanne bei seinen Arbeiten Pate gestanden, der Künstler aber hat aus seinen Anregungen etwas zu machen gewußt. Der „Große Akt“ ist eine ausgezeichnete Arbeit, die farbig und kompositionell hervorragt, ebenso ist die „Frau mit Federhut“ eine gute malerische Leistung. Faistauer steht auf der Grenze, wo das Gegenständliche durch die Interpretation mit Form und Farbe noch sein Recht behält, andererseits die innere Beseelung, die Synthese, durch das Freiwerden des Formenschaffens ihren Ausdruck findet. F.



DANIEL SAINT — PRINZESSIN PAULINE BORGHESE



J. B. ISABEY — JUNGE FRAU AM KLAVIER



MATHIAS COMTESSE DE VAUDEUIL MIT IHREM KIND



UNBEKANNT MÄNNLICHES BILDNIS



M. N. PONCE-CAMUS, JUNGES MÄDCHEN

UNBEKANNT HAFENBILD

CHR. GUÉRIN JUNGE FRAU IN GRIECHISCHEM KOSTÜM



CHR. GUÉRIN GENERAL DUHAMEL

NEUE KUNSTLITERATUR

Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart. In Gemeinschaft mit Max Diez, Eugen Gradmann, Gustav Keyssner, Gustav E. Pazaurek, Heinrich Weizsäcker bearbeitet von Julius Baum. Gebd. M 15.—. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart 1913.

Ein Werk, das um die Hälfte der Herstellungskosten dem Publikum dargeboten wird, dürfte immerhin zu den Seltenheiten auf dem Büchermarkt gehören. Möglich ist das nur geworden durch die Unterstützung des Königs, verschiedener Ministerien und kunstfördernder Vereine, vor allem aber durch das System der Stifter der technisch ganz wundervollen Farbtafeln, Kunstdrucktafeln usw. Eine gewisse Ungleichheit in der Verteilung der Kunstbeilagen ist freilich durch die Wünsche der Stifter und durch den Umstand, daß bei einzelnen hervorragenden Künstlern auf deren Wunsch von der Aufnahme von Abbildungen abgesehen werden mußte, unvermeidlich gewesen. Davon abgesehen aber ist die Ausstattung dieses Werkes mit seinen 39 Farbtafeln, 12 Gravüren, 36 Kunstdrucktafeln und 229 Textillustrationen wahrhaft königlich zu nennen und auch die äußere Erscheinung dieses mächtigen Leinenbandes imponiert. — Ein endgültiges Urteil über die Stuttgarter Kunst der letzten 20—25 Jahre in einem bleibenden Werke niederzulegen, hat seine Schwierigkeiten. Eine ganz bedeutende Entwicklung ist zweifellos da; sie aber zu erfassen und vor allem in der Vielheit der Erscheinungen die führenden Kräfte zu erkennen und sie an den richtigen Platz zu stellen, das ist nicht leicht. Man kann nun gerne zugeben, daß im großen Ganzen diese heikle Gruppierung mit Takt vorgenommen und auch den bescheideneren Talenten die beste Seite abzugewinnen versucht worden ist. Und man bedenke, daß man keine Auswahl der Besten unter unseren Stuttgarter Künstlern getroffen, nein, daß man alle, auch die Jüngsten, die Werdenden berücksichtigt hat! Schon als Nachschlagewerk ist also diese Geschichte der Stuttgarter Kunst von großem Wert. Dazu kommen die klaren übersichtlichen Abhandlungen über die staatlichen Kunstsammlungen von deren oben genannten Vorständen; bei dem Kupferstichkabinett, über das der Herausgeber selbst schrieb, hätte die energische Tätigkeit des jetzigen Vorstandes mehr betont sein können. Alles in allem ein Werk, das der Kunst des Schwabenlandes auch im Ausland manchen Freund gewinnen wird. H. T.

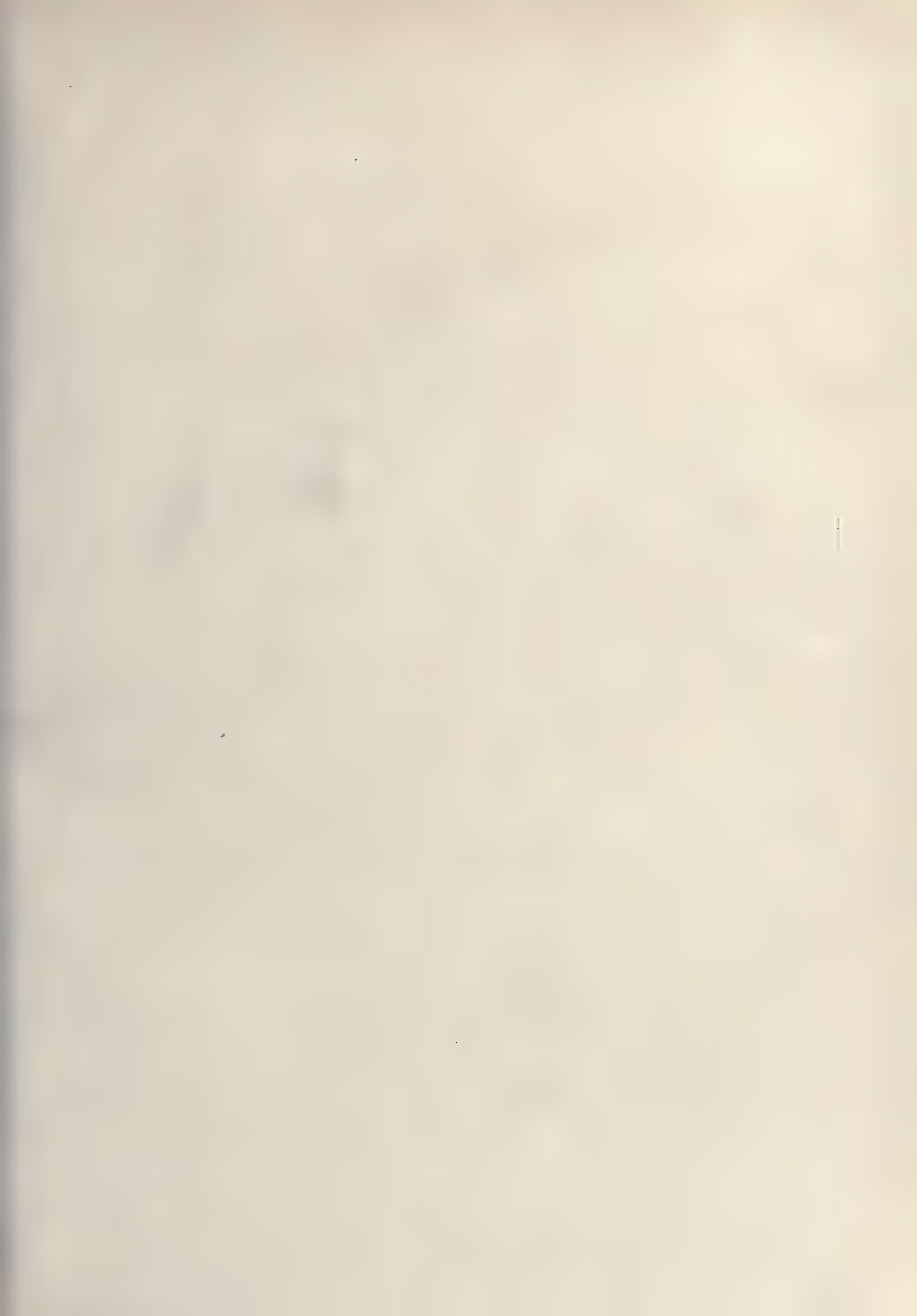
F. H. FÜGER ERZHERZOGIN MARIE KLEMENTINE

Verhaeren, E.: Rembrandt. Uebertragung von Stefan Zweig, 3 M. Leipzig 1912, Inselverlag.

Man liest diesen Panegyrikus des großen Belgiers auf das Genie Rembrandts mit größtem Genuß, streckenweise aber doch wieder mit etwas gemischtem Gefühle durch. Diese Huldigung vor dem Künstler ist selbst wieder ein bedeutendes Kunstwerk, abgewogen und kunstvoll im Stil, gedankenvoll und vielgestaltig im Ausdruck, sowie kenntnisreich und prägnant in den sachlichen Teilen. Aber, daß man den Eindruck nicht los wird, als sei der Autor bei der Niederschrift mehr von der Leidenschaft der artistischen Gestaltung seines Stoffes beherrscht gewesen, denn für dessen psychologische Vertiefung ist etwas, was doch gegen den absoluten Wert des Buches spricht. Beeinträchtigt wird dieser meines Erachtens hauptsächlich durch Kapitel, wie das im übrigen glänzend geschriebene „Rembrandts Charakter“, in dem ein etwas sophistisches Spiel mit dem Begriff Egoismus getrieben wird. Auch an anderen Stellen, so etwa bei „Rembrandts Einfluß“, wo die Wirkung Rubens' auf die Um- und Nachwelt mit jener des Amsterdamer Meisters verglichen wird, überwiegt oft zu sehr das Geistreich-Spitzfindige. Das große Verdienst dieser Essayfolge ist dagegen in ihrer, auch erreichten Absicht zur synthetischen Behandlung zu sehen, gegenüber aller bisherigen zergliedernden Darstellung wird Rembrandts Kunst hier nämlich als Produkt seines Talentes und aller seiner großen menschlichen Vorzüge und Schwächen betrachtet, und der Verfasser sucht ihn, wie er selbst sagt, „nicht von außen, sondern von innen“ zu erfassen. Freilich unterdrückt Verhaeren vielleicht allzusehr alles Kritische und übersieht gegenüber der Helligkeit jeden, auch den geringsten Schatten. Besonders gedacht muß auch der Uebersetzung Stefan Zweigs werden, die eine literarische Bijouteriearbeit erster Güte ist. M. K. Rohr



UNBEKANNT MAX EMANUEL KURFÜRST VON BAYERN





LUDWIG HERTERICH — PRO MUNDI VITA



TONI STADLER — IN DEN DÜNEN

Münchner Secession im Glaspalast 1913

DIE MÜNCHNER SECESSION AUF DER XI. INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IM MÜNCHNER GLASPALAST

Von Georg Jakob Wolf

Die Münchner Secession kann sich in der Umgebung der Kunst aller Kulturvölker außerordentlich wohl fühlen. Sie darf fürs erste darauf hinweisen, daß sie es war, die vor zwanzig Jahren das Prinzip der Internationalität für die Münchner Kunstausstellungen erstritt und daß ihr dieser Kampf ihre Existenzberechtigung als Eigenwesen (von der Qualität der Werke ihrer Mitglieder ist dabei nicht die Rede) bestätigte. Zu dieser stolzen Reminiszenz gesellt sich das schöne Gegenwartsbewußtsein, daß sich die Münchner Secession als Ausstellungsgruppe in Auswahl, Arrangement und Gesamtqualität mit gutem Gewissen die beste Abteilung der Glaspalast-Ausstellung nennen darf.

Weise Beschränkung in der Zahl der Werke, erlesener Geschmack im Hängen der Kunstwerke und in diesem Hängen gleichsam eine Nachjurierung, eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, endlich eine vornehme Ablehnung jener überspitzten, snobistischen Dinge, das waren die Richtpunkte der „Secession“ bei der heurigen Internationalen, und die Rechnung stimmt: es ist eine Ausstellungsgruppe zusammengekommen, wie sie uns die Secession schon geraume Zeit nicht mehr zu bieten hatte.

Der große polygone Saal VI gibt das Programm der „Secession“: hier findet man dekorative Werke neben rein malerischen, monumentale neben intimen, solche, die aus der Tradition der Diez- und Pilotyschulen kommen, und solche,

die vor den Bildern der französischen Impressionisten ihre Weihe erhielten; es fehlt auch nicht an denen, die schon jenseits des Impressionismus stehen und ihn als „veraltet“ überwunden zu haben glauben. Hier sind reiche, ganz in sich selbst ruhende, abgeklärte Meister wie ALBERT VON KELLER, HUGO VON HABERMANN, T. STADLER, und hier sind Männer, die noch im Kampf stehen wie ALBERT WEISGERBER und JULIUS HESS. Und zwischen ihnen die Schar jener Zielbewußten, aber noch nicht am Ziele Angekommenen, die heute zwischen 40 und 50 und wenig darüber stehen: STUCK, BECKER-GUNDAHL, DIEZ, HERTERICH, JANK, PIETZSCH, SCHRAMM-ZITTAU, SAMBERGER, HENGELER, um nur einige der Prominentesten zu nennen....

Die übliche Gruppierung der Malerei nach Materien scheint mir bei dieser Ausstellung undurchführbar und kleinlich. Denn in einem sehr ernsten Streben nach ästhetischer Reinlichkeit haben sich die Künstler der Secession zu einer strengen Scheidung von aller Literaturhaftigkeit durchgerungen. Sie wollen auf ihren Bildern nicht philosophieren. Sie wollen keine geschichtlichen Dissertationen geben, sie wollen keine Kostümkunde treiben. Sie wollen keine Novellen und Humoresken erzählen. Sie wollen auch keine Andacht erwecken, wenn man darunter etwas Rituelles und Religiöses versteht. Das Malerische herrscht, und die Stimmung, die uns die Ausstellung der Secession vermittelt, ist eine ausgesprochen malerische . . .

STUCK, HERTERICH, BECKER-GUNDAHL, CASPAR, JAGERSPACHER sind mit Bildern religiösen Gegenstands vertreten. Indessen muß ich gestehen, daß von all diesen Bildern, so stark ihre malerische Wirkung ist, mich keines im Sinne kirchlicher Religiosität zu stimmen vermochte. Ich habe von jedem einen starken Eindruck. STUCKS „Kreuzigung“ packte mich mit der Leuchtkraft eines unerhörten Blau, das auf das Bild gesetzt ist und den ganzen Saal regiert. Seit die mittelalterlichen Glashütten ihre Brände gelöscht haben und nur noch durch wenige kleine Stückchen alten Hüttenglases, das in buntornamentierten Fenstern



ALBERT VON KELLER — AKT

Münchner Secession im Glaspalast 1913



Münchner Secession
im Glaspalast 1913

ALBERT VON KELLER
BILDNIS VON HERMINE BOSETTI



ADOLF HENGELER — LEGENDE

Münchner Secession im Glaspalast 1913

alter Münster sitzt, ein mystisches Licht fließt, ist es nicht möglich gewesen, ein Blau von solcher Leuchtkraft und zugleich von solcher Wärme zu schaffen... JAGERSPACHERS „Kreuzabnahme“ (Abb. S. 63) hinterläßt in mir den Eindruck einer reichen Gruppierung, eines ungemein leicht hinwischenden Pinsels, irgend wo fühle ich den Zusammenhang mit Greco. CASPAR (Abb. S. 66), der mit sehr selbständigen, gerade durch ihre Gewaltsamkeit imponierenden Mitteln seinen religiösen Vorwürfen einen im künstlerischen Sinn ergreifenden Ausruck verleiht, fesselt vor allem durch seine technischen Qualitäten. BECKER-GUNDAHLS Madonna (Abb. S. 54) — kein so gutes Bild wie seine Kreuzigung in Stuttgart — hat koloristische Vorzüge, die mit dem heiligen Gegenstand, der obendrein nach Uhdeschem Vorbild durch die Modernität der Erscheinung sehr modifiziert ist, nichts zu tun haben. Ueber HERTERICHS Grablegung ist hier an anderer Stelle (s. S. 68 u. f.) besonders gesprochen. Nur bei HENGELERS heiligem Bischof, der den Teufel in seine Fron zwingt, kommt so etwas wie Legendenstimmung zum Durchbruch (Abb. S. 52). Jedenfalls bleibt aber auch hier die Malerei das Primäre. Es ist nicht anders bei dem merkwürdigen Bild des Dresdeners RICHARD MÜLLER, das David und Goliath zeigt. Der Künstler ist sehr gegenständlich geworden, aber seine besondere Art, den Vorgang darzustellen, die stark grotesk ist, fesselt augenblicklich stärker als das Thema. Man wägt das dekorative Schwarz des Hintergrundes, das gegen das Rot des mächtig quellenden Blutes, gegen das Grün der bizarr gestalteten Kräuter steht, und ist sogleich im Malerischen. Das ist auch bei OSKAR GRAFS Gemälde „Früh-Renaissance“ (Abb. S. 62) der Fall. Es handelt sich um eine figurenreiche Begegnung zweier Nobili. Es



Münchner Secession im Glaspalast 1913

LEO SAMBERGER
BILDNIS VON DR. J. POPP



Mänchner Secession
im Glaspalast 1913

KARL BECKER-GUNDAHL
MADONNA



JOSEF KÜHN
DAS WEISSE SOFA

Münchner Secession im Glaspalast 1913

bestand Gefahr, daß eine Boccaccio-Novelle daraus werde, daß der erzählerische Eindruck stärker sein werde als der darstellerische. Und doch wurde diese Klippe vermieden, das Motiv malerisch gebändigt. Die Wirkung ist die einer ungemein zarten Farbensymphonie. Das etwas Steife der Figuren, das betont Vertikale des Gemäldes vermittelt den Quattrocento-Eindruck: die Novelle aber, das Geschichtchen blieb ferne. So wird man denn gezwungen — und das sage ich als Ausdruck der höchsten Anerkennung, — alle diese Bilder auf ihre malerische Erscheinung, nicht auf ihren Inhalt hin anzusehen. Ob sich auf einem Gemälde REISERS eine Bärentreibergruppe auf dem Partenkirchner Floriansplatz produziert, ob SCHRADER-VELGEN den Eindruck eines „Heißen Tags“ (Abb. S. 67) weckt oder WALTER-KLEMM in angenehmem Groteskstil eine „Italienische Weinlese“ abschildert, ob der David dem Goliath den Schädel absäbelt oder ob über einer blumigen Wiese Wolken sich ballen — das ist ja schließlich ganz gleich. Es kommt auf nichts anderes an als auf dies, daß das Bild malerisch gut und malerisch interessant und bedeutungsvoll ist.

Es mag allerdings fraglich erscheinen, ob diese Auffassung auch der Porträtmalerei gegenüber zu Recht besteht.

Wir haben uns freilich beträchtlich weit von der Porträtkunst des alten Balthasar Denner entfernt, auf dessen Bildnissen man mit Hilfe der Lupe bei den Gesichtern frischrasierter Männer schon wieder die nachkeimenden Barthaare aus den Poren quellen sieht. Aber es gibt trotzdem Leute, die für eine möglichst weit getriebene Porträttreue (die bei den Eitlen nach der Seite des „Schönermachens“ hin retuschiert sein darf) jegliche malerische Verve eintauschen. Napoleon Bonaparte hat das Wesen der Porträtkunst in höherem Grade erfaßt, als er zu David sagte: „Nicht die Genauigkeit der Züge, eine Warze auf der Nase machen die Aehnlichkeit, den Charakter des Antlitzes, — das, was es beseelt, muß man malen, damit der Genius des Mannes in dem Bildnis lebe.“ Das ist wie ein Motto für SAMBERGERS Kunst, die auf Psychologisierung ausgeht und uns in den Männerbildnissen, von denen diesmal besonders die des Herrn von Orterer und des Dr. Joseph Popp (Abb. S. 53) einen starken Eindruck hinter-



PAUL CRODEL — DORFSTRASSE IM WINTER

Münchner Secession im Glaspalast 1913



RICHARD KAISER — BESONNTE FLUREN

Münchner Secession im Glaspalast 1913

lassen, sozusagen psychologische Essays, knappe Charakteristiken mit den ihr eigenen Darstellungsmitteln gibt. ALBERT VON KELLER etwa, von dem man das Bildnis der Hermine Bosetti (Abb. S. 51) und einige schöne weibliche Studienköpfe und Akte (Abb. S. 50) antrifft, betont bei seinen Bildnissen ganz besonders den koloristischen Eindruck: ich bin überzeugt, daß er ihm zuliebe gerne ein Opfer an besonders einprägsamer Charakteristik bringt. So gleiten seine kleinen Porträts — auch seine Akte sind nackte Porträts — vielfach aus dem Bildnismäßigen hinüber in das Allgemeine: mir ist z. B. von dem Bildnis der Bosetti besonders lebhaft ein prachtvolles Gelb und eine charmante Bewegung der ganzen Gestalt im Gedächtnis geblieben. Aehnlich ergeht es mir mit den kleineren Porträtköpfen Kellers: gerne gibt er durch dieses prachtvolle Gelb, das er mit der schwärmerischen Liebe Van Dycks bevorzugt, die Bilddominante. HABERMANNS weibliches Bildnis — Häßlichkeit ohne Retusche — ist ein Träger eminenter koloristischer Eindrücke: ohne die leuchtenden Wirkungen Kellers, matter und verhaltener zusammengestimmt, aber eben doch von einer farbigen Gesamtwirkung, die für die Qualität des Meisters zeugt. JAGERSPACHERS Damenporträt hat mit der Arbeit Habermanns eine gewisse innere Verwandtschaft, doch scheint hier eine viel nervösere Hand den Pinsel geführt zu haben. WINTERNITZENS markiges Selbstporträt (Abb. S. 60) mit dem ganz malerisch empfundenen Weiß-Grün-Klang des farbigen Ensembles zeigt den Maler, der sonst mit Vorliebe durchsichtig-zarte Mädchengestalten in sonnigen Räumen darstellt, auf neuen Wegen. Das Knabenbildnis WEISGERBERS („Junge mit Maske“, Abb. S. 64) gibt von der faszinierenden Art dieser isolierten Künstlerpersönlichkeit, die ich den interessantesten und ernstesten Erscheinungen unter den zeitgenössischen Künstlern zurechne, nur einen annähernden Begriff, obwohl sich Weisgerber vielleicht in höherem Maße als alle genannten Künstler von der Porträthaftigkeit im engeren Sinne freizumachen wußte. Indessen sind seine beiden anderen Werke, die man Genres nennen müßte, wenn diese

Bezeichnung nicht im Laufe der Jahre zum Inbegriff der unkünstlerischesten Kunstmache geworden wären, kaptivierender. Die Farbstimmung und Luftigkeit des Balkonbilds, das seinen prachtvoll vibrierend behandelten Vordergrund mit unerhörter Verve von dem sympathisch belebten Grün des Fond absetzt, ist schlechthin meisterlich und so selbständig, nach hundert Experimenten erarbeitet, daß vor dieser Leistung nur mangelnde Einsicht oder böser Wille den Namen Cézanne aussprechen kann.

In eine ganz andere Kerbe schlägt das große repräsentative Fürstenporträt ANGELO JANKS, das einen jungen sächsischen Herzog, eine brillante Reitergestalt, hoch zu Roß darstellt. Auch hier ist der vorherrschende Eindruck, den man mitnimmt, ein malerischer. Aber das Werk, das auf dem kalkweißen Grund des Saals nicht gerade günstig hängt, da es für einen rot ausgeschlagenen Repräsentationsraum im Stil des Empire bestimmt ist, ist in anderem Sinne malerisch: es ist dekorativ. Das will sagen, daß sein koloristischer Eindruck ein stilistischer ist, und daß die aparte Farbgebung, das koloristische Ausbalancieren nicht dem malerischen Gefühl, sondern dem malerischen Bewußtsein entsprang. Dekorative Momente, die in diesem Zusammenhang weniger Berechtigung haben und die sich darum auch schämig maskieren, haben sich in die Bildnisse von MAX UNOLD (Dame in blauem Kleid) und LEOPOLD DURM (Damenbildnis J. D.), sonst sehr beachtenswerten Leistungen, eingeschlichen; ihnen gegenüber haben sich WILHELM THÖNY, FRITZ RHEIN, ERNST BURMESTER, FRITZ BURGER, RUDOLF MUELLI („Skiläufer") in ihren Porträten oder porträtmäßigen Arbeiten malerischer im engeren Sinne gehalten . . .

Hans Thoma hat einmal ganz richtig gesagt, daß sich die Weltanschauung eines Künstlers im einfachsten Stilleben auszusprechen vermöge und hat dabei an eines der bedeutendsten Werke, die es in der Malerei überhaupt gibt, an den geschlachteten Ochsen von Rembrandt erinnert. „Es ist nicht der Gegenstand, der dem Bilde künstlerischen Wert gibt," meinte Thoma, „sondern die Anschauung ist es, die Summe der anschaulichen Erkenntnis, die sich im Werk ausspricht." Heute haben wir das Stoffliche denn auch glücklich überwunden, und wenn JULIUS HESS, ein junger Künstler von prächtiger Entwicklung, Dinge der genannten Art malt, so braucht er nicht den Vorwurf der Geringfügigkeit des Gegenstands zu befürchten. Es tut freilich auch der Pracht seines Kolorits keinen Eintrag, daß er es „nur" an Stilleben wendet. ALICE TRÜBNERS Flaschen-Stilleben läßt mich an eine in jeder Hinsicht verwandte Arbeit Cézannes in der Nationalgalerie denken. TOOBY, der Tonige und HUMMEL, der Lichte, schlagen andere Töne an.



CARL SCHWALBACH — DIE UNGLEICHEN
Münchner Secession im Glaspalast 1913

Es sind auch ein paar Interieurs ganz stillebenmäßig behandelt. Nicht mit so gegenständlicher Treue und anekdotisch, wie die alten Münchner Interieurs, deren die Piloty- und Diezschüler wahre Prachtstücke lieferten: pompöse Rokokosäle mit delikater Goldmalerei, rauchiges Holzwerk in getäfelten Tiroler Bauernstu-



Münchner Secession im Glaspalast 1913

HANS SCHWEGERLE
DIE WEBEREI

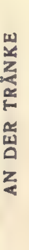
ben usw., sondern malerischer, farbiger. CHARLES VETTER steht mit seinen Münchner Residenz-Interieurs der erwähnten älteren Münchner Art nicht fern, aber er ist doch schon sehr viel farbiger als seine Vorgänger, aber noch nicht in dem Grade malerisch wie EUGEN WOLFF, HANS BORCHARDT („Das gelbe Zimmer“, Abb. S. 65) und JOSEPH KÜHN JUN. Besonders Kühn hat es in sich: „Die Bildergalerie“ und „Der grüne Salon“, feine duftige Stücke, Zeugnisse eines außerordentlich verfeinerten Farbengeschmacks, werden noch übertroffen von dem „Weißen Sofa“ (Abb. S. 55), einem entzückend hell hingeschummerten Bildchen, das ein Wunder an Zartheit und Luftigkeit ist.

„Figurenbilder“ gibt es natürlich auch. Gestalten, nicht im Sinne Menzels oder Leibls, sondern im Sinne jenes griechischen Philosophen, der den Menschen als das Maß aller Dinge ansah. Hier soll das bedeuten: Bilder, die von der menschlichen Gestalt nicht nur ausgehen, sondern die sich auf sie beschränken, denen also die Figur durchaus Selbstzweck ist. Die Fülle der Erscheinungen auf diesem Gebiet ist enorm und die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks eine gewaltige. Sie umfaßt alle Spielarten. Von der realen Zuständlichkeit und saftigen Farben-



RICHARD WINTERNITZ — SELBSTBILDNIS

Münchner Secession im Glaspalast 1913



KARL VINNEN — AN DER TRÄNKE

Münchner Secession im Glaspalast 1913

freude GRÖBERS, SCHRADER-VELGENS und LANDENBERGERS, bis zu der nervösen Transposition des Zuständlichen in das Körperlose bei LINDE-WALTHER und zur temperamentvollen Stilisierung nach dem Dekorativen hin bei JULIUS DIEZ. Isoliert steht in dieser Gruppe KARL SCHWALBACH, der einer der Sensitivsten der Münchner Künstler ist (Abb. S. 58). Wir waren mit ihm nicht immer einverstanden. Er schien auf Abwege zu geraten. Er war fremden Einflüssen sehr ausgesetzt und ihnen zu leicht zugänglich. Jetzt kehrt er zu sich selbst zurück. Es ist etwas Romantisches und Barockes in seinen neuesten Arbeiten. Sie sind Symbole ohne alle Aufdringlichkeit, die mit den konkretesten Mitteln einer sehr gewandt gehandhabten Technik in die Erscheinung getrieben sind. Das Kolorit, blaß mit beherrschenden grünlichen und rosa Tönen, ist vielleicht an alten bäuerischen Meistern geschult: auf alle Fälle bringt es das, was Schwalbach will, gut zum Ausdruck. . . Die Mannigfaltigkeit des Figurenbildes wird noch überboten von der des Landschaftsbildes, das die „Secession" in allen Nuancen darzubieten hat: von der Intimität einer Dünenlandschaft TONI STADLERS (Abb. S. 49) bis zu dem derben Sandgrubenbild der mächtig gewachsenen MARIE CASPAR-FILSER, von der Detail-Finesse BAURIEDLS bis zu der breiten Massivität PIETZSCHENS, von der poetischen Innigkeit TH. TH. HEINES bis zu den bretonischen Gegenständlichkeiten JULIUS SEYLERS. Immer noch beherrscht die Landschaftsmalerei eine moderne Ausstellung. Aber die Eintönigkeit der Landschaftsauffassung ist gebrochen und den Gegenüberstellungen, die ich durch besonders prägnante Namen gab, ließen sich ein paar Dutzend andere anreihen. Ich unterlasse es, denn es könnten dadurch Gegensätze auch in solche Bilder hineingesehen werden, die aus dem gleichen Naturgefühl heraus entstanden sind. Darum nur noch einige Künstler, die in diese Gruppe gehören: SCHRAMM-ZITTAU, dessen „Wirtsgarten" ein Wunderwerk der Sonnenmalerei und der Lichtführung ist, BENNO BECKER, der in blassem, blauem Duft seine



OSKAR GRAF — FRÜH-RENAISSANCE

Münchner Secession im Glaspalast 1913



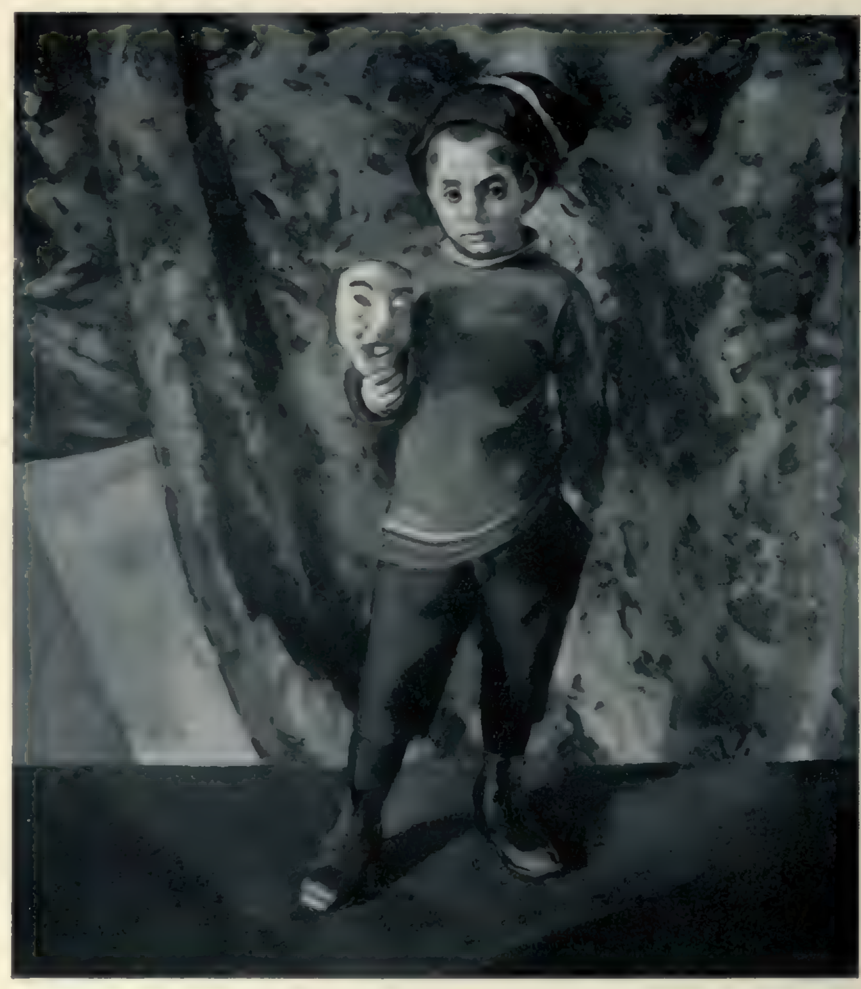
GUSTAV JAGERSPACHER KREUZABNAHME
Münchner Secession im Glaspalast 1913

heißgeliebte Toskanalandschaft malt, KAISER, der immer monumentaler aus sich selbst wird (Abb. S. 57), VINNEN, der sich diesmal im Format vergriff und darum bei aller Gediegenheit seiner Arbeit nicht die starke Wirkung früherer Bilder erreicht (Abb. S. 61), CRODEL, dem das Experiment einer durchaus farbigen Winterlandschaft glückte (Abb. S. 56), LEHMANN, STEPPES, REISER, RIEMERSCHMID u. a.

Die plastische und die graphische Abteilung der „Secession“ sind gut beschickt, aber es liegt nun einmal im Wesen unserer Ausstellungen begründet, daß von diesen Gruppen keine unmittelbare Wirkung ausgehen kann, daß sie nicht einen so nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen vermögen wie die Gemälde. Die Plastik ist für unsere Ausstellungen zu monumental oder zu sehr „angewandte Kunst“: sie bedarf entweder der Freilicht-Aufstellung oder des architektonischen Rückhaltes. Die Graphik hinwiederum ist zu intim. Sie möchte ihrem Mappendasein nicht gerne entrissen sein. Ich glaube mich daher mit einigen Namen begnügen zu sollen. So nenne ich von den Graphikern WILLI GEIGER, ORLIK, den Dresdener RICHARD MÜLLER und H. KLEY, von Plastikern HILDEBRAND, HAHN, KURZ, BERMANN, JANSSEN, BEHN, HANS DEFFREGGER, SCHWEGERLE (Abb. S. 59), KLIMSCH: man verdankt ihnen Eindrücke, die an sich nachhaltig sind, aber viel tiefer wären, wenn sie fern von dem Prunk der lauter sprechenden Gemälde hätten erfolgen können.

DER ERSTE DEUTSCHE HERBSTSALON

Unter diesem anspruchsvollen Namen und mit einer sehr selbstsicheren Vorrede führt Herwarth Walden die umfänglichste seiner hastig organisierten Ausstellungen bei dem Berliner Publikum ein. In Paris war vor einer Reihe von Jahren der Gedanke einer zeitlichen Teilung der Ausstellungen aufgetaucht. Das Frühjahr und der Sommer sollte den Offiziellen gehören. Im Herbst verlangten die Jungen das Feld für sich. Es war in anderer Form das gleiche, was bei uns durch die Gründung der Secession erreicht worden war, indem eine Gruppe von Neuerern sich nicht zeitlich, sondern örtlich von den Alten trennte. Als nun auch der Secession eine Spaltung drohte, war es der natürliche Gedanke, diesmal den Pariser Weg zu wählen, nicht nochmals die Interessen des Publikums zu zersplittern, sondern nacheinander am gleichen Orte das eine und das andere zu zeigen. Das wäre auch sicher geglückt, wenn nicht unselige Zwistigkeiten und persönliche Feindschaften zu einer Sprengung der Secession geführt hätten. Die Jury, die bestimmt war, die Herbstausstellung der Secession zu veranstalten, wird das nun als freie Kommission tun. Aber neben diesem Kern der alten Secession steht der Rest der Vereinigung, der ihren Namen führt und an anderer Stelle neue Ausstellungsgelegenheiten zu schaffen versuchen wird. Auch die Juryfreien haben ihren Platz gefunden. Ein Bedürfnis also, nochmals eine neue Ausstellung zu organisieren, lag in Berlin wahrlich nicht vor. Jeder, der will, und mancher, der es besser nicht täte, findet bereits seinen Weg in die Oeffentlichkeit.



ALBERT WEISGERBER — JUNGE MIT MASKE
Münchner Secession im Glaspalast 1913

Nun ist es an sich wohl bedauerlich, wenn die vorhandenen Kräfte zersplittert werden, denn das kann eine neue Bewegung, die Geschlossenheit verlangt, nur schädigen. Aber man muß solche Unzuträglichkeiten als Begleiterscheinungen künstlerischer Parteikämpfe in den Kauf nehmen. Wenn aber behauptet wird, wie hier ausdrücklich die Aussteller es tun, nicht „kunstpolitische“, sondern rein künstlerische Gründe seien maßgebend für die selbstgewählte Abschließung vor wesensfremden



Münchner Secession im Glaspalast 1913

HANS BORCHARDT
DAS GELBE ZIMMER



KARL CASPAR — PIETÀ

Münchner Secession im Glaspalast 1913

anderen Künstlern, so muß das argwöhnisch machen, denn alle gute Kunst hat sich noch miteinander vertragen, und neben dem Besten, welcher Art es auch sei, steht das Schlechte in jedem Gewande nackt da.

Soll man nun auf der anderen Seite Schlüsse ziehen aus der selbstgewählten asiatischen Genossenschaft, in deren Nachbarschaft die Künstler des Herbstsalons sich wohler zu fühlen scheinen? Weder Marc noch Kandinsky wissen, was sie tun, wenn sie sich als Besitzer zweier indischer Malereien und eines chinesischen Reisbildes offenbaren, die diese Ausstellung schmücken und zu Reklamenotizen von dem weltenweiten Wirken des Kreises Veranlassung gaben. Mag sein, daß der Setzer allein schuld ist, wenn Udaipur in Utaipar verwandelt wurde und Rajputana in Badjutana. Aber was der Katalog sich unter der Bezeichnung: „vom Hofmaler des Maharadja von Utaipar" vorstellt, ist schwer erfindlich, und der Besitzer, der den höchst jämmerlichen indischen Dorfmalereien, letzten Kopien tausendmal wiederholter, berühmter Jagdbilder, diesen hochtönenden Titel auf den Weg gab, zeigte sich nicht viel weniger naiv als etwa ein Herr Neustadt, dessen „japanische Reisebriefe" kürzlich die Kundigen ergötzten. Wenn die Herren nicht mehr Kunstgefühl haben und chinesische Zehn-Pfennig-Bildchen für diskutierbare Kunstwerke nehmen, muß man ernstlich auch an ihrem Unterscheidungsvermögen gegenüber den Werten zeitgenössischer europäischer Kunst zweifeln. Wenn sie in Henri Rousseau nicht mehr sehen als in den Pinseleien des russischen Bauern PAWEL KOWALENKO, die auch diese Ausstellung zieren, oder in türkischen Schildermalereien, so haben sie die feine Kunst des merkwürdigen Franzosen schlecht verstanden. Und übrigens taten sie diesem keinen guten Dienst, wenn sie aus letzten Atelierüberresten eine sogenannte Gedächtnisausstellung bildeten, nachdem vor zwei Jahren die Secession eine Reihe seiner besten Gemälde gezeigt hatte.

Der Hinweis auf dieses Beiwerk der Ausstellung sollte genügen, um erkennen zu lassen, in welchen Irrwegen ihre Veranstalter sich befinden. MARC ist gewiß ein Künstler von Geschmack, aber theoretische Verstiegenheiten bedrohen seinen Weg. KANDINSKY nützt es nicht viel, wenn man seine neuesten „Kompositionen" und „Improvisationen" farbig reicher findet als frühere, denn es bleibt bestehen, daß sein Weg ihn konsequent aus der bildenden Kunst hinausführt, und mit dem Ruhme eines Tapetenbildners wird er sich nicht begnügen wollen. Immerhin sind diese beiden von Kunst doch nicht gar so weit entfernt wie beinahe alles sonst, was dieser Herbstsalon birgt, angefangen bei den italienischen Futuristen und bis zu den

neuesten Offenbarungen der Pariser Orphisten. Es lohnt nicht, alle Wahnsinnstaten der italienischen Kitschmaler aufzuzählen, die das Programm ihres Führers Marinetti illustrieren. Aber auch denen, die einst Severini ernst nehmen wollten, werden die Augen aufgehen vor dem monströsen Porträt mit dem angeklebten Schnurrbart. Die Theorie des Dichters mochte bei ihrem ersten Bekanntwerden den oder jenen blenden, ebenso wie die Theorie des Musikers Kandinsky noch heut manch einen fasziniert. Die kläglichen Segantinischüler aber, die sie übten, konnten den Sehenden nicht einen Augenblick darüber hinwegtäuschen, daß Intention und Ausführung nichts miteinander zu tun hatten.

In Picasso konnte man einen feinen Künstler einer eigenen Idee zum Opfer fallen sehen. Und in seinen abstrusesten Formbildungen blieb immer doch die Hand eines Malers fühlbar. Selbst GLEIZES und METZINGER, die ihre großen Maschinen aus dem diesjährigen Salon des Indépendants geschickt haben, wird man nicht alle artistischen Qualitäten absprechen. Ihren klobigen russischen und deutschen Nachbetern aber fehlt auch die letzte Beziehung zur bildenden Kunst. Es lohnt nicht, von einzelnem zu reden. Es lohnt nicht, festzustellen, ob bei dem einen mehr, bei dem anderen weniger Spuren von Talent durchschimmern. Nur von der Familie DELAUNAY muß ein Wort gesagt werden, weil sie gar so anspruchsvoll auftritt. Es gibt einen Mann, eine Frau und ein vierjähriges Kind, das angeblich auch schon mittut und sein Holzpferdchen bemalt hat, das mit dem tiefsinnigen Titel „Cheval prisme Soleil Lune“ vor einer Art bunter Schießscheibe steht. Delaunay selbst, der in seinen Anfängen ein ganz braver Maler war und schon viele Häute von sich getan hat, ist nun glücklich so weit, daß er das Malen aufgibt. Und wenn hier, wo neben Schießscheiben, die Sonne und Mond heißen, auch Sofakissen und Bucheinbände fabriziert werden, kann der alte Vorwurf gegen diese Richtung, daß sie bestenfalls kunstgewerbliche Werte erzeuge, in keiner Weise mehr zurückgewiesen werden. Marinetti hatte wenigstens Einfälle. Das Gestammel der Bildtitel des Delaunay entbehrt auch des Witzes, und ohne die langen Katalogbemerkungen bleiben nur mehr angestrichene Farbtafeln.

Es nützt der Ausstellung nicht viel, daß ein paar Zeichnungen von KOKOSCHKA, Werke von HERMANN HUBER und von WALTER HELBIG sich hierher verirrt haben. Es kann höchstens dem guten Rufe dieser Maler schaden, sich inmitten so vieler barer Talentlosigkeiten zu zeigen. Die Ausstellung selbst aber müssen gerade die Freunde der neuen Bewegung mit der schärfsten Entschiedenheit ablehnen. Denn nichts ist so sehr geeignet, ernste Bestrebungen und echtes Können zu schädigen, wie diese Pseudomodernen, die unter künstlich erlernten Gebärden ihre tiefe Armut verbergen.

GLASER



C. H. SCHRADER-VELGEN — HEISSER TAG

Münchner Secession im Glaspalast 1913



L. HERTERICH — STUDIE ZUR GRABLEGUNG

LUDWIG HERTERICHS DARSTELLUNGEN DER PIETÀ*)

Von Fritz Burger

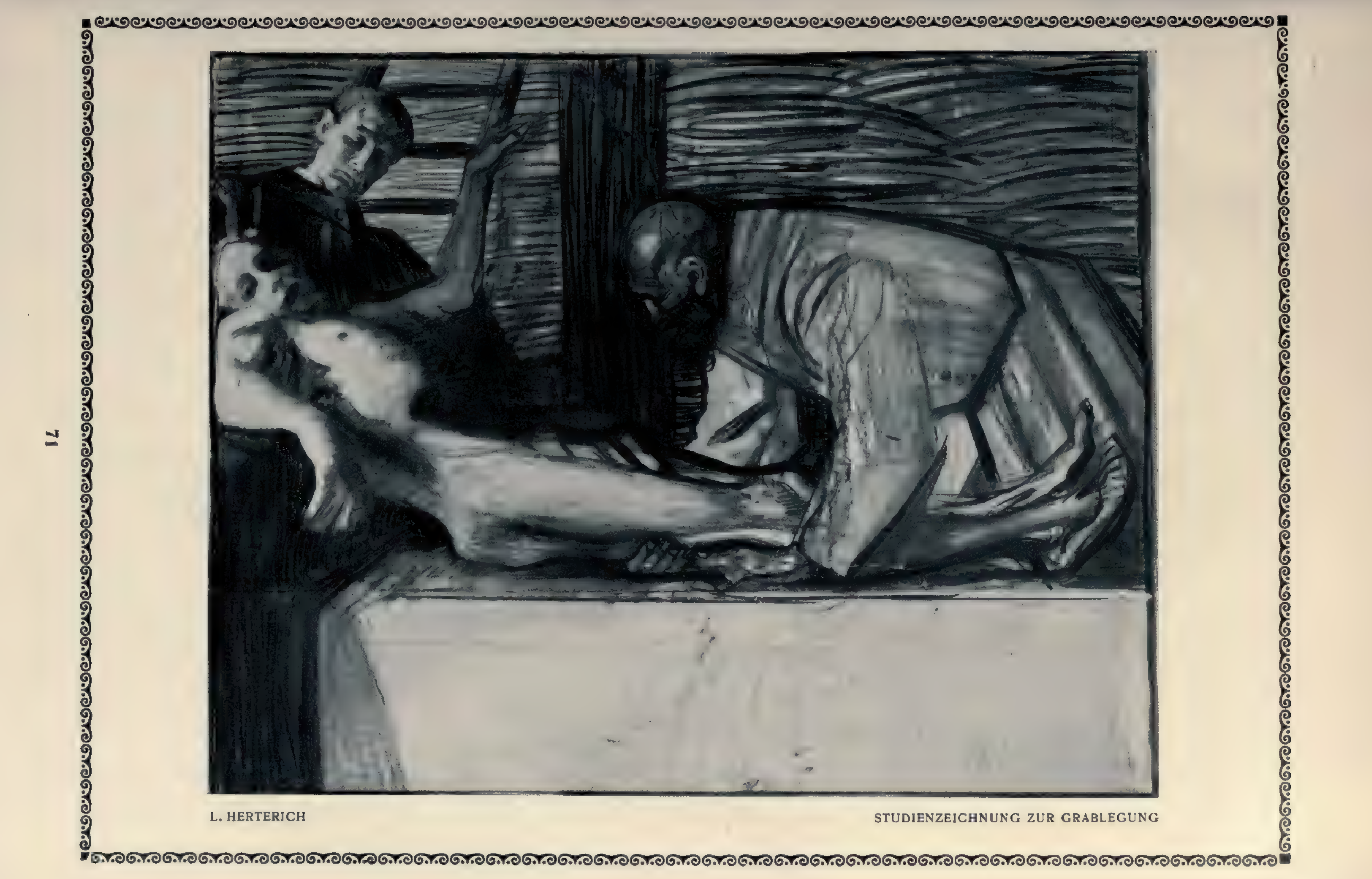
Ludwig Herterich, ein seltener Gast der üblichen Jahresausstellungen, überrascht in diesem Jahr mit einem monumentalen Bild, das die Grablegung Christi darstellt. Kein Auftrag mit bestimmtem, beengendem Programm für irgendwelche religiöse Gemeinde, aber auch kein Ausstellungsbild, dem man das leidenschaftliche Verlangen anmerkt, der „Clou" der Saison zu werden. Das Bild ist vielmehr eine höchst persönliche und doch in sich still bescheidene Herzensangelegenheit, die Jahre hindurch langsam ihrer heutigen Gestalt entgegengereift ist. Es gehört Mut dazu, als moderner Künstler dieses Thema aufzugreifen. Denn für das Finale der Lebenstragödie Christi haben die alten Meister unvergeßliche Weisen erfunden, die doch immer wieder mit einer gefährlichen Macht in uns lebendig werden, wenn moderne Künstler versuchen, den alten Stoff in neue Gedanken oder die alten Gedanken in neue Formen zu bringen. Man merkt daher den meisten Bildern gleichen Gegenstandes aus dem 19. Jahrhundert an, daß ihren Schöpfern etwa zumute gewesen ist wie Wettkämpfern, die in die Arena treten, wo nicht nur Generationen, sondern Jahrhunderte prüfend auf sie niedersehen. Da schlägt dann die natürliche Rede so leicht in Deklamationen um und in der krampfhaften Sucht, das Alte zu überbieten, greift man zu wilden Theatergesten in panoramatischen Szenerien oder will durch sentimentale Jammermienen rühren, die mehr an einen bedauerlichen Unglücksfall als an das stille Ende des großen Dramas erinnern, abgesehen von denen, die in der Maske des frommen Mannes sich gefallen und in der femininen Lyrik ein verwaschenes Lebensideal, die mißverstandenen Reste mittelalterlicher Weltverneinung, kultivieren. Gegenüber solchem phrasenhaften theatralischen Pathos erscheinen die Vertreter der sogenannten impressionistischen Kunst mit ihrer bloß farbigen Wertung der Motive, die sie durch die nüchterne oder oft brutalsachliche Beschreibung einer dem Charakter nach ephemeren Historie gewinnen, so sehr viel sym-

*) Siehe hierzu auch die farbige Tafel am Anfang des Heftes.



L. HERTERICH GRABLEGUNG

pathischer durch den künstlerischen Ernst und die Wahrheit ihrer Darstellung. So weit auch Herterich jener ersten Gruppe in seinem Denken und Schaffen ferne steht, so kann er doch nicht ohne weiteres der zweiten Gruppe der impressionistischen Künstler zugezählt werden. Diese neue Pietà ist hierfür vielleicht bezeichnender als alle früheren Schöpfungen. Denn der Gegenstand der Darstellung ist nicht das Zufallsprodukt einer Laune, die aus den verschiedenen, durch die Gruppierung sich ergebenden Motiven sinnlich-reizvolle oder malerisch-interessante Kombinationen zu gewinnen oder mit dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit farbiger Beziehungen zu imponieren sucht. Vielmehr ist Herterich der formal farbige Aufbau des Bildes das *Resultat* eines streng disziplinierten Denkens, das seinen Ausgangspunkt von der *geistigen Idee* der Darstellung nimmt, die die Besonderheit des Bildaufbaues erst verständlich werden läßt. Herterichs Bild ist deshalb modern im besten Sinne des Wortes und ebenso frei von aller Theatralik wie von allem nüchternen Rationalismus. Es soll keine Grablegung mit einer Reihe kostümierter Figuren sein. Das „Kostümliche" kommt überhaupt nicht zu Worte und man hat keine Zeit, sich mit Schneider- oder Modefragen zu beschäftigen. Es sind zeitlose Gestalten, die da mit der Feierlichkeit einer priesterlichen Opferhandlung ihres Amtes walten, doch keine Schemen. Gewiß wird sich mancher an den Härten und kantigen Silhouetten der Figuren stoßen. Aber es hieße Herterichs Schöpfungen gänzlich mißverstehen, wollte man die steife Gewandung der Vordergrundsfigur oder die eigentümliche Starrheit der Gruppe überhaupt und die Simplizität ihres Aufbaues tadeln. Denn hier, wo alles in und durch das Ganze nur wirken soll, darf keine Figur zu voller Lebendigkeit sich entfalten oder durch irgendwelche interessante Positionen und Bewegungen sich hervortun. Herterich vermeidet es, das Tragen selbst umständlich zu schildern und den dramatischen Effekt durch die physische Belastung der einzelnen Körper da und dort zu steigern. Die Grablegung soll eben nicht dramatisierte *Wirklichkeit* sondern *formgewordene Idee* und der ganze Bildaufbau im musikalischen Sinn Abwandlung eines alles bestimmenden und durchdringenden Motives sein, das er aus dem Gedanken an das scheidende Leben und den Tod gewinnt. Das Motiv der Todesstarre wird auch in die Gruppe der Lebenden verarbeitet, so daß die fast kristallinische Gesetzlichkeit ihres Aufbaues nur Erweiterung und Steigerung des Motives des Christuskörpers ist. Mit den Figuren, die in wortlosem Schmerz, eng aneinander geschmiegt, das Haupt Christi umrahmen, verdichten sich die Motive zu einem festgeschlossenen Knäuel, der sich nach oben im Kreuz, nach unten im Sarkophag und der sich niederbeugenden Figur in monumentale, streng silhouettierte Massen auflöst. Durch ihre Einordnung in das zusammenfassende geometrische Motiv des Rahmens wird auch der stille Rest des Lebens in die starre Majestät des großen Gesetzes hinübergeleitet, das als beherrschende Schicksalsmacht in schweigender Größe aus der stummen Klage die stolze Ruhe und den milden versöhnenden Frieden der Ewigkeit erwachsen läßt, ohne Pathos, ohne eine einzige Geste, still in einer gebundenen Kraft, die weniger im Tun als bescheiden und groß im schlichten Dasein, in der besonderen Form ihrer sinnlichen Existenz sich äußert. Deshalb kommt auch das Stoffliche wie etwa in dem herabhängenden Tuch am Kreuz so wenig zu Wort, ist auch dieses nur Motiv, das die schwere Masse des Himmels in das der Gruppe hereinbaut, daher die hölzerne Silhouette der Figuren des Vordergrundes, die in dem Knick der Gewandung das Motiv des herabhängenden Armes Christi wiederholt und die Silhouetten des Oberkörpers in die strengen Vertikalen der abschließenden Kreuzespartie überleitet, ähnlich wie die Figur hinter Maria gemeinsam mit der ganz rechts in die Horizontalpartien des Sarkophages. Wie der Leichnam seine Starrheit auf die Gruppe, so überträgt diese doch wieder auf ihn die sanfte Lebendigkeit ihrer Bewegung, vereint mit ihr werden die Arme des Toten doch zur Geste, die von der Todesmüdigkeit des Helden und erlösendem Frieden erzählt. Die steife, knochige Hand, die im matten Licht von dem nächtigen Hintergrund aus der Gruppe so seltsam herauswächst, wird doch zum müden Abschiedsgruß des gütigen Mannes, der den Segen des Himmels auf Freunde und Feinde leise niederruft. Das Licht begleitet den Grundgedanken des formalen Aufbaues. Zeitlos, männlich hart und doch nicht brutal, ist es überall farbig und doch nie Farbe für sich. In rhythmischem, durch die Situation bedingtem Wechsel wiederholt die Farbe im musikalischen Sinn das Farbenmotiv Gelb und Blau (warm und kalt), das nur vorne in der knienden Figur in stärkerer Materialität erscheint, um das von der Marienfigur ausstrahlende Silberlicht in seiner ganzen Stärke zur Entfaltung zu bringen. Wohl spielt das komplementäre Farbproblem der impressionistischen Richtung eine fundamentale Rolle. Aber Herterich kommt es besonders in dem Münchener Bilde nicht auf eine rationalistische Schilderung der Atmo-



L. HERTERICH — STUDIENZEICHNUNG ZUR GRABLEGUNG

sphäre an, sondern ähnlich wie Cézanne bringt er das Licht auf seine einfachste Formel, durch deren Abwandlung er die spezifische Geistigkeit seiner Darstellung gewinnt. Vielleicht liegt hierin die geschichtliche und prinzipielle Bedeutung der Herterichschen Kunst.

Das Gemälde liegt in zwei Fassungen vor, von der die eine in Stuttgart von der Staatsgalerie erworben wurde (Abb. S. 69). Das Münchener Bild (Abb. geg. S. 49) hat meines Erachtens den Vorzug, daß die Gruppe, hell gegen dunkel gestellt, in einer in sich geschlosseneren monumentaleren Form auch den ganzen Bildcharakter bestimmt und gegenüber manchen panoramatischen Tendenzen des Gegenstücks den transzendentalen Grundgedanken viel mächtiger und packender hervortreten läßt. Es gibt übrigens Skizzen, die das langsame Wachstum der ganzen Komposition bis ins Einzelne verfolgen lassen. Doch diese Naturstudien dienten Herterich nicht wie so vielen zur Bildvorlage, er macht aus seinen Studien keine Bilder, sondern seine Einzelstudien dienen nur dem gewissermaßen programmatisch feststehenden Bildgedanken. Deshalb dienen ihm wie den alten deutschen Meistern die Naturstudien zunächst zur Bereicherung des sinnlichen Vorstellungsbesitzes, der dann frei nach der Bildnotwendigkeit in einem einfachsten logischen Aufbau die Komposition sich erarbeitet. In dieser gedächtnismäßigen Verarbeitung der Naturstudien auf Grund eines kindlich einfachen aber klar, groß und schlicht denkenden sinnlichen Bewußtseins liegt die Stärke und die künstlerische Bedeutung der Herterichschen Bilder überhaupt. Er ist von dem Artistentum der „Könner" ebensoweit entfernt wie von der frei aus der Vorstellung konzipierenden jüngsten Generation. Es kann nicht schaden, wenn sie von den Prinzipien dieses Mannes zu lernen versucht, der mit solcher künstlerischen Selbstzucht und doch auf eigenen Pfaden dem ihr selbst vorschwebendem Ziele zustrebt.

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 23. September ist hier im Alter von 61 Jahren der Maler Professor JULIUS ADAM gestorben. Einer alten Münchner Künstlerfamilie entstammend, in der die Tiermalerei von jeher zu Hause war, verdankte auch er der Tätigkeit auf diesem Spezialgebiet, und zwar der Katzenmalerei, einen weit über die Grenzen Deutschlands hinausgehenden Ruf. Nie war vor ihm dieses Stoffgebiet mit gleichem Erfolg, aber auch in größerer künstlerischer Qualität von einem Künstler gepflegt worden. Nicht nur die absolute Naturtreue, sondern auch die in der Schule von Wilhelm Diez erlernte außerordentliche Tonschönheit seiner Bilder sind es, die Adam zu einem der besten lebenden Tiermaler gemacht haben; und auch die große Liebenswürdigkeit, die den Künstler auszeichnete, spricht aus diesen unübertrefflichen Schilderungen. Außer den Katzenbildern sind von Adam auch einige Genrebilder, die er in früheren Jahren gemalt hat, in weiteren Kreisen bekannt geworden, so „Mittelalterlicher Maitanz", „Märchenerzählerin", „Der getreue Eckart", „Der bezwungene Herkules", „Kinder beim Beerensuchen".



PROF. JULIUS ADAM, † 23. September
Phot. Deisz, München

WEIMAR. An Stelle von Prof. Albin Egger-Lienz, der schon vor einigen Monaten den Abschied genommen hat, um wieder in seiner Heimat schaffen zu können, ist Prof. ROBERT WEISE an den Lehrkörper der Hochschule für bildende Kunst berufen worden. Außerdem wirkt seit 1. Oktober an der Hochschule der Bildhauer Prof. RICHARD ENGELMANN.

DAS PROJEKT DES MÜNCHNER GALERIENEUBAUS

Es verlautet, daß dem bayerischen Landtag seitens des Kultusministeriums ein Entwurf zum Neubau eines Kunstsammlungsgebäudes in München zugehen wird, das an der Prinzregentenstraße, gegenüber dem K. Nationalmuseum, erstehen soll. Die Pläne des Neubaus stammen von Professor EMANUEL VON SEIDL. Das Kunstsammlungsgebäude soll umschließen das K. Münzkabinett, die K. Graphische Sammlung (bisher im Erdgeschoß der Alten Pinakothek) und eine Moderne Galerie, die als Entlastung der K. Neuen Pinakothek gedacht ist. Daß diese Entlastung vordringlich und unaufschiebbar ist, wenn München seinen Ruf als hervorragende Pflegestätte zeitgenössischer Kunst bewahren will, kann keinem Kunstfreund zweifelhaft scheinen. Ueberdies ist die Neue Pinakothek Besitz der Kgl. Familie, während die seit 1886 regelmäßig in die Sammlung geleiteten künstlerischen Neuerwerbungen Staatsgut sind. In welcher Weise der Besitzstand, bzw. der jetzt in der Neuen Pinakothek vereinigte Gemäldekomplex geteilt werden soll, ist noch nicht entschieden. Auf alle Fälle dürfte es sich empfehlen, den Gemäldeschatz, der gegenwärtig mehr als 1000 Kunstwerke umschließt, gründlich zu sieben und nur das Allerbeste in die geplante Moderne Galerie zu übernehmen. Der von Dr. Braune zusammengebrachte und arrangierte Leibl-Courbet-Saal der Neuen Pinakothek gibt ja einen Fingerzeig, nach welcher Seite hin die Möglichkeiten dieser Modernen Galerie sich bewegen können.





JULIUS DIEZ

NIXE UND PELIKAN



JULIUS DIEZ WIDMUNG

JULIUS DIEZ

Von Richard Braungart

Es ist ganz natürlich, daß das Exzentrische, um nicht zu sagen Kannibalische eines großen Teils der allerneuesten „Stil"-Kunst die Lach- und Spottlust naiver Beschauer reizen muß. Weniger natürlich und gerecht ist es dagegen, daß die meisten über diese primären Empfindungen und Anwandlungen nicht viel hinauskommen, und daß sie sich niemals mit der Frage beschäftigen: wie, könnten nicht die Unbegreiflichkeiten auch dieser Kunst letzten Endes noch andere, tiefere Ursachen haben als nur das allgemein vermutete Bedürfnis der Künstler nach Sensation und dergleichen? Wer dieser Frage nicht ausweicht, sondern sie möglichst vorurteilsfrei zu beantworten sucht, der wird vielleicht bemerken, daß diese Kunst ihr Dasein neben dem Wunsch ihrer Väter, den treffendsten künstlerischen Ausdruck unserer Zeit zu finden, auch der unüberwindlichen Abneigung gegen alles Gestrige, Erledigte und der Furcht vor dem Glatten, Gefälligen, dem Kitsch dankt. Um nur ja nicht in das Schönmalen und das Malen von Schönem im Sinne der Vergangenheit zu verfallen, geht man allem und jedem, was nur ein bißchen normal und ebenmäßig, ansprechend und liebenswürdig aussieht, in weitem Bogen aus dem Weg und malt und zeichnet die abscheulichsten und abstoßendsten Dinge, nur, um nicht den alten Schönheitsidealen tributpflichtig zu scheinen. Daß man dabei von der Skylla in die Charybdis fiel, ist ebenso selbstverständlich wie betrüblich. Aber die Beweggründe hiefür lassen sich immerhin verstehen.



JULIUS DIEZ
Nach Phot. Hoffmann, München

Freilich: diese Künstler übersehen vollständig, daß das alles ganz und gar nichts Neues ist, daß vielmehr die eigenartigen, individuellen Künstler stets ebenso gedacht haben. Oder vielmehr: so ähnlich, in den Voraussetzungen, aber nicht in den Konsequenzen. D. h. alle Starken und Frischen und Selbstherrlichen haben das Glatt-Schöne, Süß-

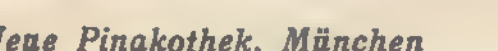
liche verschmäht. Aber selbst die Radikalsten und Temperamentvollsten der älteren Generation haben sich niemals so weit vergessen, daß sie alles auf den Kopf stellten, nur der Fiktion zuliebe, die scheußlichste Mißgeburt sei immer noch besser als das Normal-Schöne.



JULIUS DIEZ SPUK

Sie waren nie platt, alltäglich, sondern ihr Stil hatte und hat immer etwas scharf Persönliches, Herbes, Eigenwilliges, oft genug auch etwas Kantiges und Stachliges, das ja nicht jedem zuzusagen braucht. Aber es ist und bleibt Kunst, d. h. etwas, das seinen Namen von Können (Zeichnen- und Malen-Können) ableitet.

So einer von der mittleren Generation, der es manchen Jungen lehren könnte, wie man ein durch und durch moderner Mensch und Künstler sein und sich dabei ebensoweit von der Konvention und dem Kitsch wie von der Negation alles Ueberkommenen und vom Bluff fernhalten kann, ist JULIUS DIEZ. Es mag freilich viele geben, die diesen Künstler am liebsten schon zum „alten Eisen“ würfen. Aber das schadet ihm nichts. Er wird doch immer wieder an dem Platz zu finden sein, an den er nun einmal hingehört. Denn schließlich sind es ja nicht die Richtungen, die be-





JULIUS DIEZ — DER HEILIGE GEORG

Neue Pinakothek, München



JULIUS DIEZ NACHTSCHWÄRMER

stehen bleiben, sondern die Persönlichkeiten. Und daß Diez solch eine Persönlichkeit ist, die manche Mode überdauern wird, dürfte für Leute, die nicht auf irgend ein Spezialprogramm eingeschworen sind, längst jenseits jeder Erörterung stehen.

Aber auch noch etwas anderes, wonach die Jüngsten mit heißem Bemühen streben, ohne es freilich immer oder auch nur häufig zu erreichen, ist bei Diez bereits zu schöner Reife und Abgeklärtheit gediehen: der echte, gute dekorative Stil. Fast alle fortschrittliche moderne Kunst ist dekorativ; d. h. sie verzichtet auf peinlichen Realismus und Detailexaktheit zugunsten des künstlerischen Gesamteindrucks. Und außerdem strebt sie aus dem engen Bildrahmen heraus nach weiten Wänden, also nach der Dekoration im umfassendsten Sinne. Alles das finden wir auch schon bei Diez, nur freilich mit dem Unterschied, daß dieser Künstler die wesentlichsten Elemente seines Stils den historischen Stilen (hauptsächlich der Antike, der Renaissance und dem Barock) entlehnt, sie aber in vollkommen neuartiger Weise variiert und umbildet und zu etwas durchaus Gegenwärtigem, Modernem macht, während die Neuesten jede Reminiszenz an Altes vermeiden oder wenigstens der Meinung sind, daß sie es tun.

Julius Diez, der am 8. September 1870 in Nürnberg als ein Neffe des hervorragenden Genremalers und Lehrers Wilhelm von Diez geboren ist, hat die für sein Schaffen entscheidenden Anregungen an der Münchener Kunstgewerbeschule erhalten; in den Jahren 1886 bis 1889 ihr Schüler, gehört er ihr nunmehr, seit einigen Jahren, als Lehrer an. Auch eine kurze Arbeitszeit im Atelier von Rudolf Seitz (an der Münchener Kunstakademie) dürfte Diez in seiner Neigung zur angewandten und dekorativen Kunst nur bestärkt haben. Es fiel ihm freilich anfangs nicht leicht, sich durchzusetzen; denn seine zum Bizarren neigende Art war (und ist selbst heute noch) nicht jedermanns Geschmack. Aber es hat weder ihm noch der Sache Abbruch getan, daß er z. B. damals u. a. auch eine Weile für eine Tonwarenfabrik als Zeichner tätig war. Dann kam die Gründung der Münchener „Jugend“ (1896) und damit auch für Diez die Möglichkeit des Sich-Auslebens nach den verschiedensten Richtungen. Die lange Reihe von Zeich-



JULIUS DIEZ SUMPFGESPENSTER



JULIUS DIEZ HANS IM GLÜCK

nungen und farbigen Blättern (Titelblättern und anderen Arbeiten, Abb. S. 81, 82), die Diez bis zum heutigen Tag für dieses Blatt geschaffen hat, ist eine unversiegliche Quelle barocken Humors und weitausgreifender Phantasiekunst, die nicht selten auch Gesichte von überwältigender Größe hat. Aber nicht immer gräbt seine Kunst, so geistreich sie auch stets ist, so tief. Sie will etwas bedeuten, etwas sagen, gewiß; aber ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger dünkt Diez der dekorative Wert einer Komposition, deren Hauptstütze, neben der Zeichnung und dem Aufbau, die Farbe ist. Wir sehen also, wie das gerade in der modernen Münchener Kunst oft zu beobachten ist, allmählich aus dem Zeichner den Maler hervorgehen, der denn auch nie ganz verleugnen kann, daß er vom Zeichner unmittelbar herkommt. Was übrigens ganz und gar kein Fehler ist; denn diesem Umstande danken die farbigen Arbeiten von Diez ihre straffe Struktur und ihre musterhafte Architektonik. Mit anderen Worten: seiner Kunst fehlt nicht das kräftige Knochengerüst der Zeichnung, ohne das selbst die schönste und delikateste Malerei doch immer molluskenhaft und schwächlich bleibt.

Neben den Blättern für die „Jugend“ hat Diez eine fast unübersehbare Reihe von anderen graphischen Arbeiten aller Art geschaffen, hauptsächlich sogenannte Gebrauchsgraphik, z. B. Glückwunsch- und Festkarten, Urkunden, Adressen, Plakate, Buchschmuck und Exlibris (Abb. S. 84). Besonders auf den beiden zuletzt genannten Gebieten hat er ganz Hervorragendes und Vorbildliches geleistet, und man spricht kein Lob aus und macht sich auch keiner Ueberschwenglichkeit schuldig, sondern konstatiert nur eine Tatsache, wenn man diese Arbeiten den klassischen Erzeugnissen ihrer Gattung in unserer Zeit zuzählt. So Vieles und Bedeutendes aber auch Diez auf allen diesen Gebieten von jeher geleistet hat und noch immer leistet (auch als Radierer hat er sich in allerjüngster Zeit mit bestem Erfolg versucht, Abb. S. 92): Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt eben doch naturgemäß im Dekorativen größeren Stils, also im dekorativen Staffeleibild, vor allem aber in der Wandmalerei (Fresko und Mosaik) und auf einem Gebiet, das diesen Bezirken der Kunst nicht allzu ferne liegt: dem der Theater-Dekoration und -Ausstattung. Ueberall da, wo neben der Linie, dem Umriß und der Silhouette in erster



JULIUS DIEZ SIRENENFANG



JULIUS DIEZ MÄRCHEN

Linie auch die Farbe mitzusprechen hat, sind heute die starken Wurzeln seiner Kraft; denn wir haben ja schon gesehen, daß dieser geborene Zeichner auch ein geborener Maler und Kolorist ist, und noch obendrein einer von jenen ziemlich Seltenen, die der Farbe vorzugsweise ihre frohen, heiteren Wirkungen abzugewinnen verstehen.

Die „Ausstellung München 1908“ gab Diez Gelegenheit, an zwei großen, ganz verschiedenartigen Aufgaben der oben bezeichneten Art sein reifes Können, sein Stilgefühl und seinen Geschmack zu bewähren. Er schmückte die langen Wände der Wandelhallen zu beiden Seiten des Hauptrestaurants mit fröhlichbunten, festlichen Fresken, in denen sich der Garten vor und gegenüber dem Restaurant in stilisierter Form und belebt mit allerlei Gestalten (Mensch und Tier), die mehr der Phantasie als der Wirklichkeit entstammen, fortzusetzen scheint. Und für die Zwecke der Relief- oder Phantasiebühne des Künstlertheaters entwarf Diez die Dekorationen und Kostüme zu Shakespeares „Was ihr wollt“, und zwar mit einem solchen Feingefühl für Raum- und Farbenwirkungen, daß diese Ausstattung, der später auf der gleichen Bühne noch eine solche für Hebbels „Judith“ und im

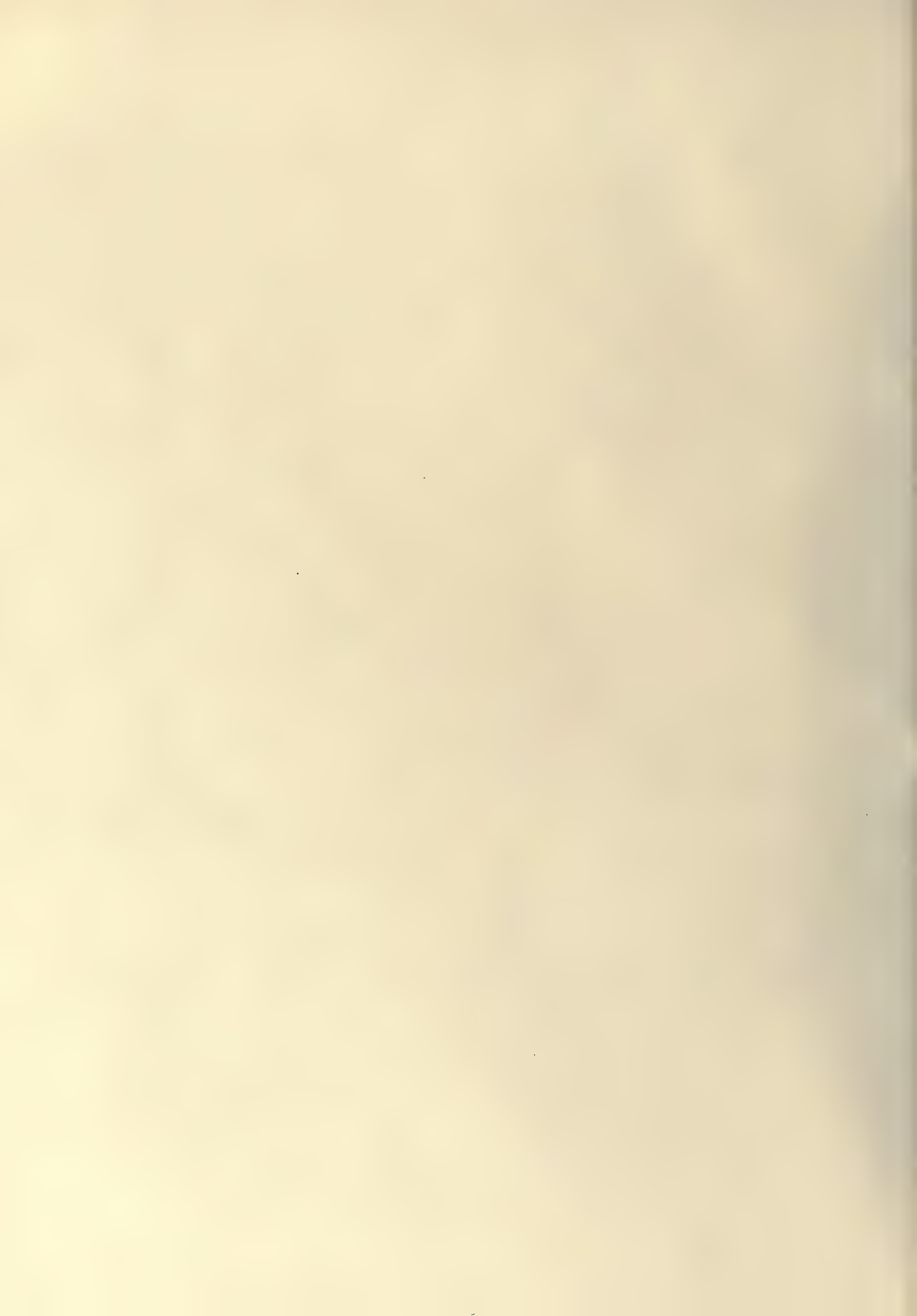


JULIUS DIEZ — DIE GÖTTIN TET



JULIUS DIEZ — SCHLARAFFENLAND

Gemälde im Sitzungssaal der Leibniz-Keksfabrik (H. Bahlsen) Hannover





JULIUS DIEZ — MOZART

Aus der „Jugend“

Residenztheater eine weitere für Shakespeares „Maß für Maß“ gefolgt ist, zu dem Wert- und Charaktervollsten gehört, was diese vieldiskutierte Theaterreform zutage gefördert hat.

Die darauffolgenden Jahre brachten dann Diez noch manchen interessanten Auftrag monumentalen Charakters. So gab er z. B. dem Innern der Kuppel des neuen Kurhauses in Wiesbaden mit vier Mosaiken mythologischen Inhalts ihren schönsten Schmuck. Der kantige, scharfumrissene Stil dieses Künstlers und seine Vorliebe für leuchtende, frische Farben machen ihn ja für das Mosaik, das strenge Stilisierung und kräftige Farbenwirkungen verlangt, besonders geeignet. Es gibt nur ganz wenige, die ihn auf diesem Gebiete erreichen, übertreffen dürfte ihn kaum einer. Dafür sind u. a. auch die Mosaiken in der Halle des neuen Universitätsgebäudes und für den Neubau des Botanischen Instituts in München (Abb. S. 89) und vor allem der große „Festzug des Handwerks“ Zeugen, mit dem Diez einen der Säle des neuen Rathauses in Hannover zu einer Sehenswürdigkeit gemacht hat (Abb. S. 86—88). Das mittlere der drei Felder dieser pompösen Komposition beherrscht ein Wagen mit der allegorischen Figur des Handwerks, die von den Lehrlingen begleitet ist und den im rechten Felde folgenden Meistern zuwinkt, während im linken Feld stämmige Gesellen mit Handwerksemblemen die Zugpferde begleiten. Der schimmernde Goldhintergrund bindet die Gruppen zu schöner Geschlossenheit, und als beherrschender Farbton schmettert das reichliche Blau vom Mittelbild wie eine Fanfare durch den Saal.

Hannover birgt übrigens noch andere große, neue Wanddekorationen (auf Leinwand gemalt und in die Wand eingelassen) von Diez: nämlich zwei Allegorien im Sitzungssaal der be-



JULIUS DIEZ — JUNKER BLEICHENWANG

; *Aus der „Jugend"*

kannten Keksfabrik Bahlsen (Abb. geg. S. 80). Das eine der beiden in beträchtlicher Höhe angebrachten Bilder, in denen sich die vertikalen Hauptlinien der Architektur des Saales fortsetzen und auflösen, schildert in heiteren Farben das Schlaraffenland mit vergnügten Handwerksburschen und Putten, die von den Bäumen allerlei Bahlsensche Bäckereien herabschütteln. Das Kontrastbild hierzu zeigt die ägyptische Göttin Tet (die ewige, dauernde), der sich Dienerinnen musizierend nahen: eine Anspielung auf die Packung „Tet", durch welche der Inhalt dauernd frisch erhalten wird. Es ist nicht uninteressant, diese beiden Bilder mit den ihnen verwandten, oben erwähnten Fresken in den Münchener Ausstellungswandelhallen zu vergleichen, die bereits ein letzter Gipfel schienen; aber hier zeigt es sich gerade, daß uns Diez noch weit höher zu führen vermag, wenn die zu lösende Aufgabe, wie in diesem speziellen Falle, seiner Natur (oder vielmehr deren beiden Seiten, der ernsten wie der zu allerlei Scherz aufgelegten) freundlich entgegenkommt. Sehr anmutige Arbeiten ähnlichen Genres sind übrigens auch zwei für einen Musiksaal bestimmte Ovalbilder mit Faunen, Tänzerinnen und Putten (Abb. S. 84) in einem Arrangement von Hecken, Girlanden usw.: von Bezüglichkeiten unbeschwerte, rein dekorative Farben- und Formenspiele, an denen wohl auch der dem Diezstil sonst weniger Geneigte ehrliches Gefallen finden dürfte.

Auch als „Tafelmaler" hat Diez schon seit langem seinen Stil; doch sind die Wandlungen,

besonders im Koloristischen, groß, die Diez seit den „Sumpfgespenstern“ (Abb. S. 77) etwa, dem ihnen stilistisch nahestehenden „St. Georg“ (Abb. S. 75) und dem phantastischen „Spuk“ (Abb. S. 74) bis zu den neueren, gleich Edelsteinen funkelnden Bildern wie „Sirenenfang“ (Abb. S. 79), „Nixe und Pelikan“ (Abb. geg. S. 73), „Märchen“ (Abb. S. 80), „Sommernachtstraum“, oder der „Susanna im Bade“ (Abb. S. 85) durchgemacht hat. Es ist der wohlbekannte Weg vom Dunklen ins Helle. Die Farbe wird immer klarer und frischer, ihr Auftrag resoluter und bestimmter, und mit der ständig sich vervollkommnenden Technik wird auch die Darstellung immer kühner, bis die Kunst des Meisters jene stolze Höhe erreicht hat, auf der wir ihn als Maler wie als „Poeten“ in dem Bilde „Neptun“ (Abb. S. 93), einem Hauptwerk der XI. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast 1913, sehen. Man bedauert allerdings beinahe, daß dieser mächtige Wurf nicht auch zu einer riesigen Wanddekoration gediehen ist, sondern sich mit den immerhin bescheidenen Ausmaßen eines Staffeleibildes hat begnügen müssen. Aber freilich: wo gäbe es Besteller, private oder staatliche, die es einem Künstler gestatteten, ganz frei und nach Gutdünken eine leere Wand zu dekorieren? Und doch wäre nichts wichtiger für einen Schaffenden als solche zu finden, die vor dem souveränen Künstlerwillen ihre eigenen belanglosen Bestellerwünsche zum Schweigen bringen. Man möchte gerade einem Künstler wie Diez wünschen, daß er öfter solchen Einsichtigen begegnete; sie brauchten es nicht zu bereuen. Aber zum Glück besitzt Diez Elastizität genug, um sein Ziel auch mit „gebundener Marschroute“ stets und unfehlbar zu erreichen.



JULIUS DIEZ — PLAFOND „DIANA“



JULIUS DIEZ PAN

VON ALT-BERLINER KUNST

Alt-Berlin ersteht für kurze Zeit zu neuem Leben. Das *Königliche Kupferstichkabinett* zeigt aus seinen Beständen die graphischen Werke der drei Hauptmeister, des Baumeisters SCHINKEL, des Bildhauers SCHADOW und des Malers KRÜGER. Ein paar Blätter nur von dem ersten, ein zierliches Selbstporträt, auf den Stein gezeichnet, romantische Landschaften und Architekturphantasien. Von anderen wurden nach seinen Vorlagen die Theaterdekorationen gestochen, die ein Stolz der Berliner Oper und des Schauspielhauses waren. Es kann nicht mehr sehr lange dauern, bis unsere Bühne sich dieser Entwürfe wieder annimmt und anstatt Ernst Stern auch wieder KARL FRIEDRICH SCHINKEL als Zeichner auf den Programmen erscheint.

Auch in SCHADOWS Werk taucht ein Stück Alt-Berliner Theaterlebens aus der Vergessenheit empor. Das Tänzerpaar Vigano, dessen Auftreten im Jahre 1796 allgemeines Aufsehen erregte, hat er in einer Folge von Radierungen verewigt. Es ist ein Pas de deux, und der Künstler gibt das Zueinanderstreben und Sichvoneinanderlösen des Paares in einer Reihe anmutiger Stellungen. Nur ein ganz klein wenig trocken klassizistisch kann man diese Blättchen finden. Sie geben nichts vom Leben des Tanzes, sondern lediglich seine Pose. Und der frühe Schadow, in dem noch die Tradition des Rokoko lebendig ist, wird manchem lieber sein als der ausgezeichnete Akademieprofessor, dem eine gravitätische Würde besser ansteht als der Humor, in dem er sich zuweilen gefällt.

Neben den zierlichen Radierungen der Frühzeit stehen ebenbürtig nur die einfach klaren Porträts, die Schadow auf den Stein zeichnete. In diesen wenigen, ganz eigenhändigen Arbeiten übertrifft er ohne Frage auch den Maler FRANZ KRÜGER, dessen besonderes Betätigungsfeld das lithographische Bildnis wurde. Was die Photographie heut geworden ist, war die Lithographie damals. Krüger entfaltete einen wahrhaften Großbetrieb. Es war unmöglich, daß er alles selbst auf den Stein zeichnete. Berufslithographen übernahmen seine Vorlagen und übertrugen sie auf die Druckplatte, nicht ohne die Feinheiten des Originals empfindlich zu verletzen. So läßt es sich schließlich doch erkennen, wo Krüger selbst den Stein herstellte, und die feinsten Arbeiten erweisen sich auch durch die deutlichen Unterschriften als seine eigenen Werke. Die Ausstellung beschränkte sich





JULIUS DIEZ SUSANNA

Verlag der Photographischen Union, München



JULIUS DIEZ FESTZUG DES HANDWERKS I

Entworfen für Ausführung in Mosaik für das Rathaus in Hannover

vorsichtig auf diese. Aber man empfindet auch da noch die Unterschiede. Blätter, die Krüger gleichsam als sein eigener Lithograph auf den Stein übertrug. Bildnisse des Königs und der Prinzen vor allem, deren Porträtaufnahme sorgfältig gewahrt werden mußte. Freundesporträts dagegen, wie das des Amtsgerichtsrats Kühn und seiner Ehehälfte aus Wanzleben, die Selbstbildnisse und die Bildnisse seiner Gattin, haben die unmittelbare Lebendigkeit des Gesehenen. Und reizend ist es, wie um das Brustbild des Amtsgerichtsrats, der wohl ein großer Nimrod war, kleine Häslein spielen.

Krüger hat einen ausgesprochenen Sinn für sachliche Schilderung, wie die Menschen, so verstand er die Pferde zu porträtieren. Und er war besonders berühmt gerade dafür. Der Pferdekrüger hieß er ja, und unter diesem Spitznamen ist er noch heute bekannt. Die berühmten Rennpferde seiner Zeit hat er ebenso in Bildnislithographien verewigt wie die berühmten Zeitgenossen der Spezies Mensch. Und er ist niemals von seinem geraden Wege abgegangen. Er hat nicht klassizistisch stilisiert und sich nicht romantisch verbogen. Redet man von Alt-Berliner Schlichtheit und sachlicher Gediegenheit, so denkt man an Krüger, und in der Malerei ist er so recht der Begründer dieses spezifisch preußischen Stiles.

Schon sein Schüler CARL STEFFECK geriet in andere Bahnen. Er lernte das Handwerk von seinem Meister. Auch er kannte und liebte die Pferde. Aber es fehlte seiner Kunst doch die Versenkung eines Krüger. Er drängt sich ein wenig vor, und wenn er das Objekt für sich sprechen läßt, so geht seine Persönlichkeit wiederum ganz verloren. Man hat in *Cassirers Kunstsalon* Gelegenheit, Steffeck zu studieren. Eine sehr umfangreiche Ausstellung führt sein Werk vor. Nicht ganz ohne in dem Sinne zu fälschen, in dem auch die Jahrhundertausstellung es tat. Die intimen, kleinen Stücke sind bevorzugt. Die



JULIUS DIEZ — FESTZUG DES HANDWERKS II

Entworfen für Ausführung in Mosaik für das Rathaus in Hannover

großen Maschinen fehlen ganz. Das hat hier natürlich auch äußere Gründe, da diese Paradestücke nicht zu haben sind. Aber es sind wenigstens Studien zu ihnen da. Und man kann es schon diesen ansehen, wie der Künstler hier versagt. Er war kein Delacroix, und er hatte nicht den Griff, im Geiste des großen Meisters der Romantik den Einzug der Ordensritter in die Marienburg zu gestalten. Und auch die Erinnerung an Lionardo gab ihm nicht die Mittel zu einem Reiterkampfe.

Man hat in letzter Zeit diesen wirklichen Steffeck oft über dem anderen vergessen, der hübsche Porträts malte, die an Waldmüller erinnern, und Pferde, wie Krüger es ihn gelehrt hatte. Und auch die Ausstellung bei Cassirer gilt im wesentlichen diesem anderen. Aber wenn man sich vergegenwärtigt, daß Steffeck jünger war als Menzel, daß er noch 1890 lebte, so muß man sich auch klar darüber werden, daß mit dem Stil der vierziger Jahre das Wesen des Künstlers nicht erschöpft ist. Was dann folgte, ist aber nicht ein Aufstieg, sondern im Gegenteil ein Erschlaffen. Vergeblich bemüht sich Steffeck um die große Komposition. Und der neupreußische Stil des Sedanbildes in der Ruhmeshalle, zu dem hier der Entwurf zu sehen ist, bleibt eine blasse Erinnerung nur an Krügers bescheidene, aber sachliche und eindringliche Art.

Was Steffeck besaß, ist nur die handwerkliche Tradition der Alt-Berliner Kunst. Aber es ist Geschichtsfälschung, wenn man ihn zum Fortsetzer von Krügers Werk stempelt anstatt des größeren Menzel. Nicht weil er ihm manches absah und gleichsam sein leiblicher Erbe wurde, kann er als sein Nachfahr gelten. Sondern der andere, der den Vorläufer vergessen machte, weil er sein Werk an die Stelle setzte, hat Anspruch auf diesen Namen. Menzel beherrscht die Berliner Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte. Man wird ihn niemals zum alten Berlin



JULIUS DIEZ FESTZUG DES HANDWERKS III

Entworfen für Ausführung in Mosaik für das Rathaus in Hannover

zählen, obgleich er schon 1815 geboren wurde. Steffeck, der drei Jahre später das Licht der Welt erblickte, bleibt uns der Krügerschüler, weil wir den späteren Historienmaler lieber ganz übersehen und nicht ernstlich zu den Größen der deutschen Kunst zählen wollen. GLASER

AUS DEN MÜNCHENER KUNSTSALONS

Man wird es *Brakls Kunsthaus* immer hoch anrechnen müssen, daß es in erster Linie stets der deutschen Kunst Geltung zu schaffen versucht hat. Ehedem hat es wohl zu sehr eine einzelne Gruppe „poussiert", was lange Zeit zu einer starken Ueberschätzung davon führte und naturgemäß ungünstig auf sie selbst zurückwirken mußte, seit Brakl aber sein neues, glanzvolles Heim bezog, ist das anders geworden und heute kommen dort ausgiebig auch andere jüngere Talente zu Wort. Ein Rundgang durch das Braklsche Kunsthaus ist immer mit starken künstlerischen Eindrücken verbunden und man schließt manche Bekanntschaft, die man aus diesem oder jenem Grunde im Auge behalten wird. Gegenwärtig fesseln neben älterem, schon bekanntem, besonders die Kollektionen HOFMANN-JUAN und LOTHAR BECHSTEIN. Wer das Ringen des ersteren in den letzten Jahren verfolgt hat, mußte wohl den Eindruck gewinnen, daß auf diesen Künstler hohe Erwartungen zu setzen sind. Und ich glaube nicht, daß Hofmann sie enttäuschen wird. Denn bisher hat er absolut logisch, solid und Schritt für Schritt vorgehend, seinen Weg verfolgt und sich insbesondere nie zu irgendeiner ephemeren Modefexerei verleiten lassen. Der Künstler, der in seinen frühen, so feinen Landschaften den großen französischen Impressionisten nahestand und von diesen aus zur modernen malerischen

JULIUS DIEZ — GEMÄLDE FÜR DAS BOTANISCHE INSTITUT, MÜNCHEN

Für Mosaikausführung entworfen



JULIUS DIEZ ❧
AKTZEICHNUNG

Synthese fortschritt (den Weg bezeichnen vortreffliche Blumenstilleben), versucht sich gegenwärtig in großen figürlichen Kompositionen, die wohl die ersten Anläufe zu einer Monumentalmalerei darstellen. Zu einer solchen sind bei Hofmann-Juan ohne Zweifel die Bedingungen gegeben: er verfügt über eine vollkommene Beherrschung des Aktes und der menschlichen Figur, hat Gestaltungskraft und Gefühl für kompositionellen Aufbau und nicht zuletzt ist ihm die Fähigkeit eigen, große farbige Massen wirksam in Verhältnis zueinander zu setzen. Was aber an den vier großen, bei Brakl vorgeführten Malereien noch nicht als bewältigt erscheint, ist die Detailgestaltung, die an Ausdrucksgewalt hinter der durch das Ganze erregten Erwartung zurückbleibt und stellenweise einerseits sowohl der Differenzierung ermangelt, wie sie andererseits wiederum mehr Konzentrierung vertragen könnte. Auch die farbige Haltung befriedigt Referenten nicht völlig. Gerade in der monumentalen Malerei kommt der Farbenwahl tiefste psychologische Bedeutung bei und der Gefühlswert der Farbe muß in straffster Beziehung zum motivischen Inhalt stehen. Ich hebe diese mir als Mängel erscheinenden Punkte gegenüber dem vielen Ausgezeichneten, das diese Kompositionen bergen, deshalb so stark hervor, weil ich der Ueberzeugung bin, daß es gerade bei denen, von denen man Großes erwartet, mit einem uneingeschränkten Lob nicht getan ist, sofern ihr Werk noch Unzulänglichkeiten aufweist und weil es gerade in München sich immer als so unheilvoll erwiesen hat, wenn bei starken Potenzen zu allem Ja und Amen gesagt wurde. Auch Lothar Bechstein ist in den wenigen Jahren, seit ich sein Schaffen verfolgen konnte, in unauffälligen Anstrengungen zu immer bedeutsameren Resultaten gelangt. Es sind die Besten, die so in der Stille wachsen und ich glaube behaupten zu dürfen, daß wir heute nur wenige junge Maler in München haben, deren Malereien so viel Empfindung in sich bergen, wie die neueren Landschaften des Künstlers. Die Art wie hier die Farben symphonisiert sind, wirkt unmittelbar und erwärmend auf Phantasie und Gemüt, dazu kommen eine sorgfältige zeichnerische Behandlung und ein unnachsichtiges Streben nach reiner künstlerischer Wirkung.

In *H. Thannhausers Moderner Galerie* wird wieder einmal H. PELLAR dem Publikum vorgeführt, dieser Künstler, der so recht für es geschaffen scheint. Prinzipiell Neues läßt sich auch angesichts dieser gegenwärtigen Serie über ihn kaum sagen; in dekorativem wie technischem Können hält er sich auf voller Höhe, ja man kann sagen, daß sich sein Raffinement darin eher noch gesteigert hat. Und es ist vollkommen unrecht, von ihm, wie törichte Nörgler dies tun, etwas anderes zu verlangen, als das, wozu ihn offenbar seine ganze Anlage und sein Instinkt treiben. Ich finde Pellar ganz in Harmonie mit sich selbst und meine, daß er die sich gesetzten Absichten stets auch völlig erreicht. Und wenn diese nicht nach meinem und dem Geschmack so manches anderen sind, so ist das eben eine Sache für sich; man kann von niemandem verlangen, daß er über seinen eigenen Schatten springen soll. Die Serie Aquarelle von LUDWIG BOCK in dem gleichen Salon wird man mit großer künstlerischer Befriedigung durchmustern. Hier verbindet ein moderner „Feuilletonist der Zeichenfeder" den geistreichen Strich eines Guys etwa oder ähnlicher Meister glänzend mit einem erfrischenden modernen Kolorismus mit Sinn für formale Wirkungen, so daß diese Blätter nicht bloß an Zeitparallelen, sondern auch absolut gemessen, einen hohen Rang einnehmen. Graphische Kabinette und Sammler sollten sie sich zunutze machen.

Bei *O. Schmidt-Bertsch* in der Ludwigstraße, wo vielfach recht interessante graphische Ausstellungen geboten werden, sieht man diesmal Zusammenstellungen von Arbeiten dreier Künstler. Als stärkstes Talent darunter erweist sich B. WITSCHEL, der Radierungen mit landschaftlichen Moti-



JULIUS DIEZ STUDIE ZU DEM BILDE „DIE GÖTTIN TET"



JULIUS DIEZ HEXE (RADIERUNG)

ven, Straßenansichten, Marinen und anderes vorweist. Effektvolle Schwarz-Weißwirkung, malerisches Gefühl und Elan der Zeichnung sind die Hauptvorzüge dieser Blätter; man wird an Brangwyn erinnert, ohne daß damit ein Abhängigkeitsverhältnis Witschels von dem Engländer konstatiert sein soll. Die farbigen Holzschnitte E. DOELTERS sind fein in Ton und Fleckwirkung und zeugen vom guten Geschmack ihrer Urheberin. E. VOSS bringt Ansichten von Italien in einer von ihm selbst ausgeheckten Spielart lithographischer Technik; er ist ein sicherer Zeichner, der einen schönen Blick für wirksame Motive hat und diese auch mit poetischem Gefühl zu Papier zu bringen versteht.

Eine kunstgeschichtlich wie künstlerisch gleich hochbedeutende Veranstaltung bietet der *Kunstverein* mit seiner Schau: Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden. Leider gestatten der zur Verfügung stehende Raum und die Ziele dieser Zeitschrift nicht, des Näheren auf diese Ausstellung einzugehen und so soll hier nur auf ihren Clou hingewiesen werden, der in einigen prächtigen Malereien Tiepolos zu sehen ist. Köstlich sind auch mehrere Porträts und Bildnerwerke. Zur Vertiefung der Werturteile über das künstlerische Vermögen der Zeit ist diese Revue von großer Bedeutung und sie wird dazu beitragen, Vorurteile gegen Kunst und Kultur dieser Epoche zu beseitigen. M. K. R.



JULIUS DIEZ STURM (RADIERUNG)



JULIUS DIEZ NEPTUN

H. HAHNS GOETHE-DENKMAL FÜR CHICAGO

Das Komitee für ein Goethe-Denkmal in Chicago hatte vor ein paar Jahren einen engeren Wettbewerb, an dem deutsche und amerikanische Künstler beteiligt waren, ausgeschrieben: aus diesem Wettbewerb ist der Münchner Bildhauer Professor HERMANN HAHN als Sieger hervorgegangen. Inzwischen ist das Modell seines Goethe-Denkmals von der Kgl. Erzgießerei in München ausgeführt und gegossen worden, und mit hoher Freude haben es die Vertreter des Chicagoer Goethe-Denkmal-Vereins in Empfang genommen und in ihre Heimat geführt (Abb. S. 94). Dort wird das Werk am Lincolnplatz, der mit Bäumen reich bepflanzt ist, aufgestellt. Der Sockel soll etwa vier Meter hoch werden, auf ihm erhebt sich dann die symbolische Gestalt, die selbst mehr als 5½ Meter in der Höhe mißt; es handelt sich also um ein Monumentalwerk, das auch im Hasten und Treiben einer Weltstadt nicht übersehen werden kann. Um eine Schöpfung, die ihre Monumentalität nur ihren Ausmaßen verdankte, wäre es nun freilich traurig bestellt. Bei Hahns Goethe-Denkmal indessen ist dies durchaus nicht der Fall. Es ist innere Monumentalität in dem Werk. Wie es einem Worte Goethes seine äußere Erscheinung verdankt, so ist es auch Goethes Geistes und Goethes geistiger Monumentalität voll ... Hahn enthielt sich streng jeder Porträtabsicht; denn er sagte sich mit Recht, daß eine ins Riesenhafte gesteigerte Nachbildung der Körperlichkeit des Dichters von Goethes Persönlichkeit doch nichts mehr zu geben vermöchte, sondern leicht zur Karikatur, auf alle Fälle zum Verlegenheitsprodukt würde. Darum suchte er und fand es: von Goethe selbst dargeboten, ein Symbol. Ein ephebenhafter Jüngling, muskulös und doch von zierlicher Bildung, trägt auf dem in rechtem Winkel auf einen Felsblock aufgesetzten rechten Bein einen riesigen Adler, auf dessen Gefieder des Jünglings rechte Hand ruht, während die



HERMANN HAHN — GOETHE-DENKMAL FÜR CHICAGO

Kolossalstatue in Bronze, über 5½ m hoch — Phot. N. Aluf, München

linke leicht in die Seite gestemmt ist, was infolge des weicheren und weiteren Körperwinkels eine feine Auflösung des pointierteren Winkelmotives des rechten Beines darstellt. Es ist etwas wie Eroberertrotz in der Gestalt, und die innere Verwandtschaft dieses Adlerjünglings mit dem Geisteroberer Goethe geht einem leicht ein. Indessen ist das Werk nicht prinzipiell auf diese Idee gestellt, sondern es ist vor allem bildnerisch, es ist mehr aus dem Gefühl des Schöpfers als aus dem des Grüblers geboren. In rein künstlerischer Hinsicht, in Proportionen, Details, Anatomie, Silhouettenwirkung und Ausführung ist die Schöpfung vollendet und lobt ihren Meister. G. J. W.

ADOLF V. HILDEBRANDS PRINZREGENTENDENKMAL

Vor dem Münchener Nationalmuseum erhebt sich seit dem 28. September das Reiterdenkmal des verstorbenen Prinzregenten Luitpold von Bayern, ein Werk des Münchner Meisters ADOLF VON HILDEBRAND. Das Denkmal (Abb. S. 95) hat eine Geschichte, die mehr als ein Jahrzehnt zurückreicht. Es war nämlich beabsichtigt, es schon aus Anlaß des 80. Geburtstags des Prinzregenten zu errichten, und Hildebrands Modell ist seit jener mehr als 12 Jahre zurückliegenden Zeit vollendet, ohne daß es inzwischen nennenswerte Veränderungen er-



ADOLF VON HILDEBRAND
PRINZREGENT LUITPOLD-DENKMAL IN MÜNCHEN



JULIUS DIEZ SCHERZO

fahren hätte. Damals weigerte sich der Prinzregent, dessen Bescheidenheit und Taktgefühl sprichwörtlich waren, sich in seiner Residenzstadt schon bei Lebzeiten im öffentlichen Denkmal verewigt zu sehen, und so entstand seinerzeit nur der Rahmen für das Denkmal selbst: Terrasse und Bassin, die die monumentale Prinzregentenstraße so glücklich gliedern, und das barocke Tempelchen, das den Hubertusbrunnen, ein feines Werk Hildebrands, umschließt: dieser architektonische Rahmen, inzwischen gut „zusammengewachsen", gibt nun dem Denkmal selbst die beste Resonanz. Das Werk ist heraus aus der Stimmung, welche die Persönlichkeit des verstorbenen Regenten vermittelte, entstanden: es wirkt mehr intim als monumental. Das hängt nicht etwa mit den an sich nicht übermäßig imposanten Ausmaßen des erzgegossenen Denkmals und auch nicht mit dem ziemlich tief gewählten Standpunkt auf niederem Marmorsockel zusammen, sondern es entspringt einer glücklichen Absicht des Schöpfers, die vorzüglich zum Ausdruck und in die Erscheinung getrieben wurde. Von diesem Denkmal geht etwas von dem reinmenschlichen, unmonarchischen Charme aus, den auch des Prinzregenten Persönlichkeit besaß, und ich denke mir, eine bessere Funktion als diese kann ein öffentliches Denkmal überhaupt nicht erfüllen. Die Auffassung der Reitergestalt, die Durchbildung des Rosses, das durchaus natürlich wirkende zeitlose Kostüm des Regenten — das sind neben der Grundidee nur sekundäre, aber freilich sehr erfreuliche sekundäre Momente. Die technische Durchführung ist vollendet. Die Silhouettenwirkung ist von jedem Standpunkt aus überwältigend schön. Die Proportionen von Sockel und Denkmal, von Roß und Reiter sind vorzüglich abgewogen. Der Zusammenschluß mit dem architektonischen Rahmen, mit dem Straßen- und Stadtbild ist vollkommen. G. J. W.

HANS VON BARTELS †

Am 5. Oktober ist in München nach langem Leiden der Maler Professor HANS VON BARTELS gestorben. In ihm verliert die Münchener Künstlerschaft eine ihrer führenden Persönlichkeiten; im besonderen auf dem von ihm gepflegten Sondergebiet der Aquarellmalerei war er anerkanntermaßen nicht nur in München, sondern wohl im ganzen Reich der Erste. — Hans von Bartels wurde am 25. Dezember 1856 in Hamburg, wo er auch den ersten Kunstunterricht bei Rudolf Hardorff erhielt, geboren, und später ging er dann durch die Schulen von Schweitzer in Düsseldorf und Oesterley in Hamburg. Reisen, die ihn besonders häufig an die See führten, haben ihm den Weg zu dem Spezialgebiet, das er dann mit außerordentlichem künstlerischen Erfolg fast ausschließlich pflegen sollte, gezeigt. Marinen, Schilderungen des Meeres und der Bewohner seiner Küsten, im besonderen der holländischen Natur und des holländischen Volkes umschreiben das Stoffgebiet, auf dem er wenige gleich erfolgreiche Mitkonkurrenten hatte. Der Aquarellmalerei hat er, indem er ihre Ausdrucksmöglichkeiten, auch in Anwendung auf Kompositionen großen Umfangs, aufs höchste zu steigern wußte, die Gleichberechtigung mit der Oelmalerei errungen.

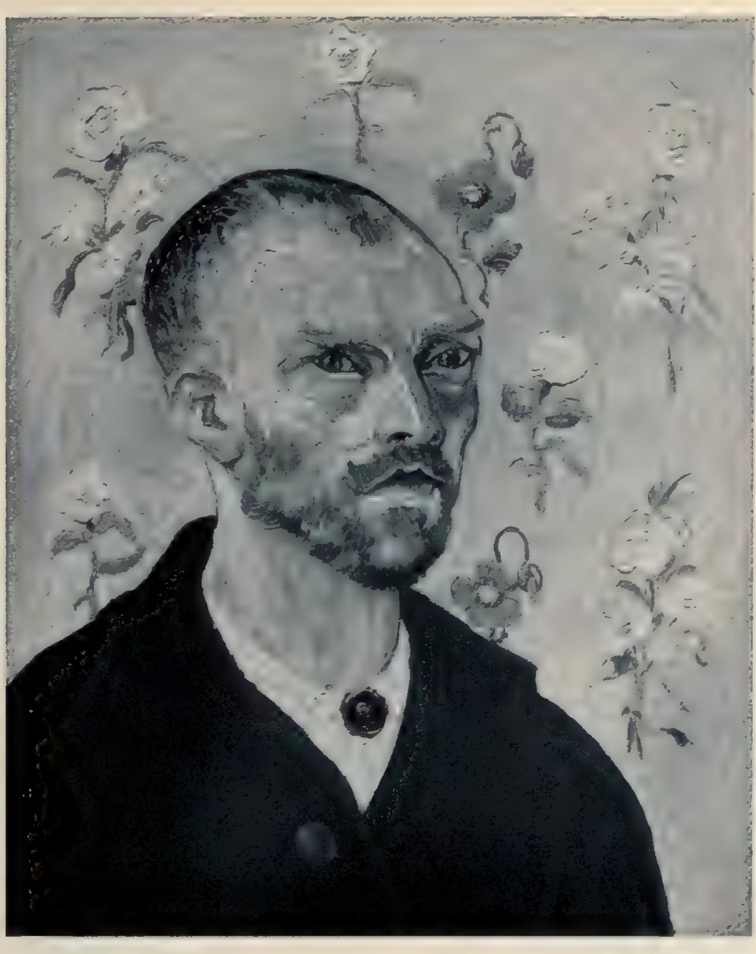


PROFESSOR HANS VON BARTELS
† 5. Oktober
Nach einer künstl. Photographie von Hofphot. Gebr. Hirsch, München





VINCENT VAN GOGH LANDSCHAFT BEI AUVERS



VINCENT VAN GOGH SELBSTBILDNIS

VINCENT VAN GOGH*)
(1853—1890)

Von Albert Dreyfus

„Die Einfalt hat es ausgesät,
„Die Schwermut hat hindurchgeweht,
„Die Sehnsucht hat's getrieben."
Clemens Brentano

An unserem Sternenhimmel geschieht zuweilen Staunenerregendes: infolge eines Zusammenstoßes oder einer Eruption flammt plötzlich ein neuer Stern auf und betört mit dem unerhörten Glanz kataklystischer Verbrennungsprozesse die Augen der Erdbewohner. Die zünftigen Gelehrten, bange um ihre Weltordnung, suchen zu errechnen, ob der Neuling den Lauf anderer Sterne stört oder sich nach ihnen regelt, der Bürger aber gibt sich um so mehr der Bewunderung hin, als er erfährt, ihm selbst kann das Geschehnis nichts anhaben, es ist geraume Zeit vorüber, ehe die Kunde davon seine Netzhaut trifft. Es wird nur eine Enttäuschung für ihn sein, wenn das Leuchten am Himmel wieder langsam abnimmt, von dem Flammenwunder zuletzt nichts übrig bleibt als ein Stern wie mancher andere.

Was da gesehen ward, ein Stern immerhin und kein Meteor.

Aehnlich mutet das Schicksal van Goghs an, ähnlich die Faszination, die seit ein paar Jahren von seinem Namen ausgeht.

Ist diese Faszination auch noch so begreiflich, die Frage ist die, ist der Einfluß, den van Gogh auf die junge Malergeneration ausübt, ein günstiger, kann er ihr in den Wirrungen unserer Epoche ein Führer sein? Es ist

*) Siehe hierzu auch die Abbildungen in Jahrgang 1909/10 Januar-Heft, Jahrgang 1912/13 November- und Juli-Heft.

eine brennende Frage, und ich suche sie zu beantworten.

*

Man muß sich bei van Gogh erinnern, daß erst der posthume Reiz seiner Persönlichkeit den Erfolg seiner Kunst bestimmte. Auf dem Umweg seines Briefwechsels, einer literarischen Reliquie, wurde man auf seine Bilder aufmerksam.

Kein Land eignet sich zu einer solchen Verkehrung mehr wie Deutschland, wo man gewohnt ist, einem erst in das Herz und dann auf das Handwerk zu schauen. In Frankreich hält man sich mit unbestechlichem Intellekt an das Werk selbst, dann erst an seine „menschlich — allzumenschlichen" Begleitumstände. Darum blieb dort die Veröffentlichung von Vincents Briefen, ein gutes Jahrzehnt vor der in Deutschland, so gut wie unbeachtet, denn seine Bilder waren damals kaum gekannt und noch weniger verstanden. Hierzulande aber wirkten die Briefe sofort wie eine große Verführung.



VINCENT VAN GOGH SONNENBLUMEN

Es war das Blutsverwandte, was die Deutschen so sehr an diesem Holländer ansprach: sein kindlich lauterer Sinn, die mystische Hingabe an sein Werk, das Ringen um die Form bei allem Maßlosen seiner Träume, das Deutsch-Romantische seines Wesens. — Viel näher als ein Delacroix, dessen schweifende Phantasie immer von einem erlesenen Geschmack gezügelt wird, stehen ihm deutsche Romantiker wie Novalis, Brentano, Hölderlin, Nietzsche, bei denen die Maßlosigkeit der Träume die körperliche Existenz selbst bedroht oder in Trümmer schlägt. „Je kränker ich werde, desto mehr Künstler werde ich", schreibt er. Es ist das romantische Glaubensbekenntnis. Fieber und Zerstörung wecken die tiefsten schöpferischen Instinkte. Wie für Novalis sind auch für van Gogh „Schicksal und Gemüt: Namen eines Begriffes"; man sehe sich einen Sonnenblumenstrauß Vincents an mit den fast tierhaft lebendigen Kelchen (Abb. neben) und erinnere sich, wie der Dichter des „Heinrich von Ofterdingen" die Pflanzenwelt empfindet: „Man möchte für Freuden weinen und abgesondert von der Welt nur seine Hände und Füße in die Erde stecken, um Wurzeln zu treiben und nie diese glückliche Nachbarschaft zu verlassen." Und wie Nietzsche ist van Gogh mit seinen Bestrebungen vereinsamt und unverstanden und ruft aus seiner Einsamkeit nach Freunden. Bei beiden ein ähnlich schneller Verbrauch von Kräften, äußerste Aufpeitschung, äußerste Forcierung der Ausdrucksmittel, mit dem so ergreifenden Endzweck, endlich Ohr und Auge der Menschen zu rühren.

Das ganze Leben van Goghs ist beherrscht von dem uneigennützigen Trieb, anderen zu nützen, anderen Freude zu machen. Er beginnt als Angestellter einer Pariser Kunsthandlung. Die Usancen des Bilderhandels empörten ihn, er mußte diesen Beruf aufgeben. Mochte er nun in England armen Kindern Unterricht erteilen oder im Borinage Grubenarbeitern das Gotteswort auslegen, immer leitet ihn das Bedürfnis, im Zusammensein mit anderen Wärme zu verbreiten, Wärme zu empfinden. Er griff schließlich zur Kunst, weil ihm diese Tätigkeit am geeignetsten schien, zu diesem Ziel zu gelangen. „Die Malerei sollte man betreiben als eine Kunst, die gepeinigten Herzen Trost spendet", schreibt er an Gauguin. Für ihn selbst aber bedeutet dieser Weg zum Menschen zu finden ein ununterbrochenes Martyrium, und es ist keine Pose, wenn er diesen gleichen Brief mit dem alten Christussymbol, dem Bild eines Fisches und den Buchstaben ICTUS unterzeichnet.

Solche Briefe schlugen die Brücke zu den Bildern van Goghs, die zuerst durch die Heftigkeit des Vortrags ihre Verzerrungen hatten befremden müssen.

So wie aus den Briefen spricht sein Menschentum ergreifend aus jedem Bild. In den Bildern der Frühzeit bekundet sich sein Mitgefühl mit den Armen und Beladenen, durch das Betonen der sozialen Note, später, als er sich über die Erde und ihre Miseren im ikarischen Flug seiner Farbenträume erhebt, wird ihm irgend ein Naturausschnitt, ein Stück Acker, eine Zypresse (Abb. unten), eine Blume zum Abbild der zerrissenen, sich krümmenden, immer wieder aufwärts zum Licht strebenden Menschenseele.

Aber in welchen Zwiespalt mit der Welt muß ein solch organisierter Künstler kommen: zur selben Zeit, da er keine größere Freude kennt, als seine Bilder an die wenigen Gleichgesinnten zu verschenken, da er mit seiner „Berceuse" eine Matrosenkneipe schmücken will, schreibt er seinem Bruder Theo, dessen nie versiegender Hilfe er, solange er malte, seinen Unterhalt verdankte: «Je te rendrai l'argent, ou je rendrai l'âme». Er bezahlte mit dem Leben. Und wie ein Siegel darauf steht das Wort, das er zuletzt sprach, als er sich eine Kugel in den Leib geschossen hatte. „Die Traurigkeit würde immer dauern", sagte er kopfschüttelnd zu denen, die ihm durch Aussicht auf Heilung wieder Lebensmut einzuflößen suchten. Wie mischen sich in diesem Ausspruch der Ekel an der Welt, die ihn zurückstieß, das Bewußtsein, mit seiner Leistung an die Grenze der Möglichkeiten gelangt zu sein, die Enttäuschung schließlich, auch mit der Kunst nicht zum Menschen gefunden zu haben.

■

In van Goghs künstlerischer Entwicklung lassen sich leicht drei Perioden abgrenzen: die Zeit der langsamen Vorbereitung in Holland 1881 bis Nov. 1885, der Aufenthalt in Paris Ende 1885 bis Febr. 1888, d. h. die Aufrüttelung aller Energien, die Erkenntnis des Wegs, den er einzuschlagen hat, die Aneignung derjenigen technischen Hilfsmittel, die seinen malerischen



VINCENT VAN GOGH — LANDSCHAFT MIT ZYPRESSE

Instinkten entsprachen; endlich das explosive Schaffen, das fieberhafte, schier konvulsivische Ausstoßen von Hunderten von Werken in Arles, in St. Remy, in Auvers sur Oise, innerhalb der kurzen Spanne Zeit vom Febr. 1888 bis zum Tag seines Selbstmords im Juli 1890.

Einer, der zu seinem Künstlerberuf erst mit 28, 29 Jahren kommt, hat es schwerer wie andere Künstler. Seine geistige Auffassung ist seiner manuellen Geschicklichkeit immer um einiges voraus: bei van Gogh ist dies bis in seine reife Zeit hinein festzustellen; es ist wahrscheinlich, daß manches Krampfhafte in seiner Malweise auf diese Störung des Gleichgewichts zurückzuführen ist. Andererseits hat bei ihm die Abwesenheit aller „Tricks“, womit die jungen Kunstschüler sich in den Akademien infizieren, einen besonderen Reiz. Nur darf man van Gogh keinen Primitiven nennen. Das Linkische eines Primitiven, der, ohne zureichende Ausdrucksmittel an der Hand zu haben, zum ersten Male mit innerer Bewegung Sinn und Gestalt eines Gegenstands wiederzugeben sucht, ist nicht zu verwechseln mit den hektischen Abkürzungen und Vergreifungen van Goghs aus dem leidenschaftlichen Drang heraus, überlieferte Ausdrucksmittel zu steigern, sich ihrer wie Bomben zu bedienen.

Van Gogh beginnt als Schüler Mauves im Haag. Die holländische Tradition, das tonige Malen, scheint er gleich seinem Lehrer fortsetzen zu wollen. Zugleich wirken seine Bilder aus dieser Zeit wie eine Rekapitulation der Kunst seiner großen Vorfahren, eines Franz Hals, Rembrandt, Breughel. Er malt braune, saucige Stilleben, bei denen die Farbwerte aus dem Hintergrund heraus entwickelt erscheinen; später kann er beide nicht genug voneinander trennen. Das imposanteste Bild aus dieser Zeit „Die Kartoffelesser“ zeigt, daß es ihm weniger um malerische Probleme als um die Beherrschung einer bestimmten geistigen Atmosphäre zu tun ist; der ingrimmige Humor Breughels, die Armeleutemalerei Israëls, die Schilderungen Zolas sind ihm nicht fremd. Bei allen Vorzügen der Malerei: vangoghisch an diesem Bild ist nur eine gewisse Eckigkeit, das holzschnittartige seiner Zeichnung. Noch sucht er den Gegenstand zu erschöpfen, nicht sich selbst; er arbeitet eine genrehafte Handlung durch, indessen sich später Empfinden und Schauen in blitzartiger Intuition, in lyrischer Ekstase vermischen.

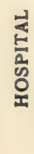
Es ist die Zeit, wo er, seiner noch ungewiß, sich einbildet als Illustrator sein Brot verdienen zu können. Dieser Irrtum führt ihn zu seltsamen Entgleisungen, wie zu der Zeichnung „Sorrow“, einem kauernden Frauenakt, bei der das Gefühl alles, die Form nichts bedeutet, wie schon die Unterschrift bezeugt: „Wie geschieht es, daß es auf Erden ein Weib gibt, einsam, verlassen (Michelet)“. Seine Landschaftszeichnungen aus der Nuener Zeit (um 1885) haben bei allem Gefühl schon mehr Form; die sich windenden und aufreckenden Weiden und kahlen Bäume darauf — noch ist das Kahle das Ausdrucksvollere für ihn! — lassen die späteren Arbeiten ahnen; aber die feuchte holländische Luft liegt noch wie Blei auf ihnen.

Kommt van Gogh in Holland über etwas Stockendes in seinem Vortrag nicht hinaus, — in Paris fand er das Wasser, das seine Mühle trieb. Hier erhält er die Lehrmeister die er braucht.

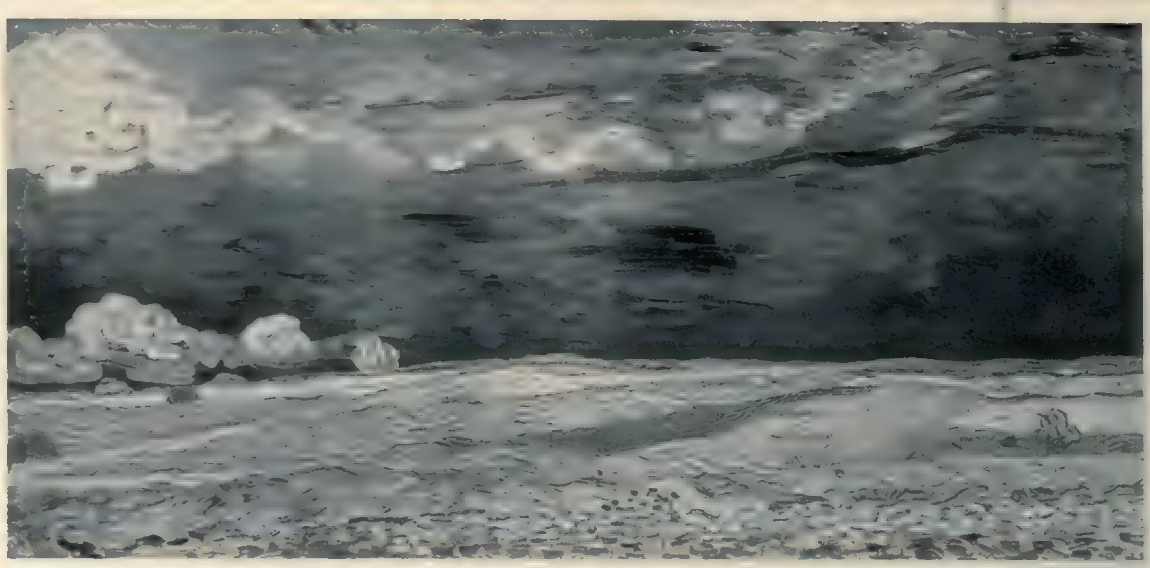
Von Daumier lernt er, daß willkürliche Proportionen ein Bild nicht schlecht machen, wenn eine starke innere Bewegung sie erfordert. Delacroix' Ansicht von der Malerei bestärkt die seine: ein Bild soll vor allem ein Fest für die Augen sein, und dies ist nur durch farbige Wirkung möglich. Das Pathos der Milletschen Bauern mit ihrem unsichtbaren Heiligenschein packt ihn und läßt ihn ähnliche Themen behandeln.

Vor allem aber erwacht er an Japan und den Impressionisten. Von Japan lernt er den großzügigen Ausschnitt, der dem Bild die dekorative Wirkung sichert, und die beschränkende Auswahl der Farben, die seiner zufassenden Art mehr entsprach als das bedächtige Modellieren in Tonwerten. Unter den Impressionisten ward Pissarro sein Lehrer. Pissarro wird zurzeit ungerechterweise hintangesetzt; er war eine umfassende, nie auf eine Formel eingeschworene Persönlichkeit, und zu seinem Ruhm sollte schon genügen, daß so verschiedenartige Künstler wie van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne von ihm ihren Ausgang nahmen. Er weihte van Gogh in die Technik des flimmernden, alles Gegenständliche sich unterjochenden Lichtes ein; erst durch diese Malweise wurde sein Temperament so selbstherrlich frei.

Eine Zeitlang geht van Gogh auf Seurats neoimpressionistische Bestrebungen ein. Noch in Arles möchte er so malen wie Seurat; ihn mußte frappieren, daß bei aller auf wissenschaftlicher Grundlage fußenden Zerlegung des Lichts in farbige Partikeln sich eine so einfache großzügige Bildwirkung erzielen ließ; sie war begründet in Seurats Geduld und innerer Ruhe; van Gogh, dem gerade diese Eigenschaften fehlten, konnte einen solchen Weg nicht einschlagen.



VINCENT VAN GOGH — HOSPITAL



VINCENT VAN GOGH LANDSCHAFT

Unter den jüngeren Malern befreundete er sich mit Emile Bernard und Gauguin. Wie beider künstlerische Entwicklung zeigt, sind sie van Gogh wesensfremd; daß er sich in seinem Freundschaftsbedürfnis gerade an Gauguin hing, ist zur Katastrophe für ihn geworden. Immerhin haben ihn keine Maler besser gekannt. An Bernard sind seine aufschlußreichsten Briefe *) gerichtet.

In den Manuskriptnotizen zu Noa-Noa gibt Gauguin eine Porträtschilderung von Vincent in seiner Pariser Zeit; zwar mit selbstgefälligem Humor geschrieben, bietet sie ein anschauliches Bild von dem in die wesensfremde Großstadt verschlagenen Naturmenschen: „Der Schnee beginnt zu fallen, es ist Winter; ich erlasse euch das Leichentuch, es ist einfach der Schnee ... In seltsamem Aufputz beeilt sich ein Wesen die äußeren Boulevards zu gewinnen. Ein Ziegenfell umhüllt ihn, die Mütze vom selben Fell; alles, der Mantel, die Mütze, der Bart struppig, wie ein Ochsentreiber ... Bei näherer Betrachtung aber sieht man die weiße harmonische Hand, das blaue Auge, so hell, so klug. Es ist gewiß ein armer Schlucker, es ist jedoch kein Ochsentreiber, es ist ein Maler — van Gogh nennt er sich." Gauguin beschreibt weiter, wie Vincent ein Bild zum Trödler trägt „Die rosa Krevetten". Fünf Franken schlägt er dafür heraus. Nahe seinem Haus bettelt ihn eine gerade aus dem Gefängnis entlassene Dirne an. Er schenkt ihr die fünf Franken, geht leeren Magens heim. —

*) Vollständige französische Ausgabe der Briefe an Bernard bei A. Vollard, Paris 1911, erschienen. Eine deutsche Gesamtausgabe von van Goghs Briefwechsel ist bei Bruno Cassirer in Berlin in Vorbereitung.

In Paris wird sich Vincent van Gogh seiner Kraft bewußt; eines fehlte ihm noch, um ihm vollends die Zunge zu lösen, das südliche Klima, die südliche Sonne. Mit echter Romantikersehnsucht treibt es ihn dahin, und ihr Uebermaß ist das Germanische daran. Er will die Dinge malen, wie sie sich am meisten in der Sonne entzünden; aber die Sonne wird seine Tragödie, sie verbrennt ihm das Gehirn. Es gibt eine Zeichnung von ihm „Sonnenuntergang in Montmayour". Die Sonne steht wie eine Spinne am Himmel und überzieht mit ihrem Strahlennetz wie mit Spinnweb Stadt und Land (s. auch Abb. S. 115). So hat sie selbst seinen Geist umsponnen und wie eine Fliege ausgesogen. Anders hat sich Cézanne zum Sonnenproblem verhalten: „Le soleil est une chose qu'on ne peut pas reproduire, mais qu'on peut représenter." Die einzig mögliche Lösung.

Im Februar 1888 trifft van Gogh in Arles, in Südfrankreich ein. Es ist Winter. Ich kenne ein Schneebild aus Arles, leuchtend, mit winterklaren, scharf umrissenen Feldern. Wie sehr aber muß ihn dann der erwachende südliche Frühling berauscht haben. Er fühlt sich in einer höheren Art Heimat. Japan scheint ihm in Arles verwirklicht zu sein, und die Kanäle und die weiten Ebenen der Camargue erinnern ihn an holländische Motive, an Bilder von Philips Koninck. Aber kein verblasenes Grau mehr. Alles strahlend von Licht.

Er bezieht ein Haus, „außen gelb angestrichen, innen geweißt, in voller Sonne gelegen". So wirken die Bilder aus dieser Zeit auch jetzt noch immer am besten auf weißem Hintergrund. — In der holländischen Epoche erzählt er von



VINCENT VAN GOGH ALLEE IN ARLES



VINCENT VAN GOGH
SELBSTBILDNIS



VINCENT VAN GOGH DER SÄMANN

einem Bild von De Groux-artiger Farbenskala. Er braucht dazu Weiß, ferner Rot, Gelb, Braun, Ocker, Schwarz, Terra di Siena, Bistre, um ein Rotbraun zu erzielen, das von tiefem Weinrot bis zum zarten Hellrosa variiert. Wie hat sich nun seine Palette verändert. „Ich will mein Schlafzimmer ganz einfach malen ... die Wände sind blaßviolett, der Fußboden hat rote Kacheln, das Holz des Bettes und der Stühle ist buttergelb, Laken und Kopfkissen hellgelbgrün. .. Ich hätte mit diesen Tönen eine absolute Ruhe ausdrücken wollen.“ Es ist die Ruhe, nachdem ein Gewitter zuvor alles aufgewühlt und durchbraust hat. Dementsprechend sind die Hauptfarben, deren er sich bedient: Chromgelb, Preußischblau, Smaragdgrün, Krapplack, Veronesegrün, la mine orange. Und er gebraucht sie möglichst unvermischt.

Die Hingabe an die Natur bedeutet nun für van Gogh zugleich völlige Hingabe an sein Temperament. Er malt seine Erregung, seine Anteilnahme an den Dingen mit in das Bild. Daher die wesenhaft sich rührenden Bäume, die triebhaften Blumen. Nur selten hat er das Meer gemalt. Er braucht es nicht. Ein Stück Feld hat mehr Bewegung für ihn als Meereswogen im Sturm (Abb. geg. S. 97 u. S. 107).

Auch seine Porträts malt er in dieser pathetischen Weise: „Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn so wie er ist, so getreu wie möglich; doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter dem Kopf — statt der banalen Zimmerwand male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrund geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Aether“.

Von diesem freien Schalten mit dem Objekt her erhalten oft die Dinge, die er malt, Häuser,

Kirchtürme, Eisenbahndämme den Charakter von verbogenen Spielsachen, man erlebt, wie unter dem Anprall der Persönlichkeit die Formen selbst nachgeben, bersten wie Kesselwände von überhitztem Wasserdampf.

„Die Kunst ist ein System von Unterordnungen", sagt ein geistreicher Franzose. — Wer solche Willkür übt wie van Gogh, wird sich bald an der Unerschöpflichkeit der Natur aufreiben. Je mehr er sie sich unterwerfen will, desto mehr läßt sie ihn ausschweifen, zuletzt fällt er atemlos zu Boden.

Aber auch ein äußerer Anlaß ist an van Goghs Untergang schuld: sein unglückseliges Zusammentreffen mit Gauguin in Arles.

Zwischen den beiden war kein erträgliches Verhältnis möglich. Dort Gauguin, der Ueberkultivierte, Blasierte, der nach exotischen Ländern auswandert, um sich am Barbarentum zu verjüngen, um in naive Augen blickend, die verloren gegangene Einfachheit wiederzufinden; hier van Gogh, der innerlich Reine, Unbeholfene, selbst ein großes Stück Barbar, der nichts sehnlicher wünscht, als sich mit Kultur zu beschweren, an ihr zu altern. So sind auch beider Kunstansichten grundverschieden. Gauguin erträumt eine neue Renaissance im Anschluß an die klassizistische Tradition. Der Kontrast (le heurt) im Bild ist ihm verhaßt, sein Ziel ist Harmonie, und er erreicht sie durch Anordnung großer Farbflächen, durch Ansichhalten, durch architektonischen Aufbau. Van Gogh dagegen ist ein Instinktmensch, ein Vergeuder; keinen Maler hat er mehr mit dem Herzen geliebt wie Monticelli, dessen Bilder ein romantisches Spiel von Farbzufälligkeiten sind. Er siedelte nach Südfrankreich über, weil hier die Heimat und die Wirkungstätte Monticellis war.

Aus purer Herzensgüte drang van Gogh in Gauguin, zu ihm zu kommen. Es schwebte ihm überdies nach dem Vorbild früherer Jahrhunderte das Zusammenarbeiten verschiedener Künstler zur Verwirklichung einer gemeinschaftlichen Idee vor. Arles sollte der erste Sammelpunkt sein, Gauguin der erste Genosse. Es war die kollektivistische Utopie eines an Einsamkeit übersättigten Individualisten.

Gauguin kam, herrisch, doktrinär; es war eine fortdauernde Marter für den durch seine fieberhafte Produktion hypersensiblen van Gogh. Sie stritten. „Er bewundert", schreibt Gauguin, „Daudet, Daubigny, Ziem und den großen Rousseau, alles Leute, die ich nicht ausstehen kann. Er verabscheut hingegen Ingres, Raffael, Degas, alles Leute, die ich bewundere; ich — ich antworte: Brigadier, Sie haben recht, — um meine Ruhe zu haben." Diese Reibungen lösen bei van Gogh den ersten Wahnsinnsanfall aus. Er bedroht Gauguin mit dem Messer, hält sich im letzten Moment zurück, aber bei sich zu Hause schneidet er sich in der Aufregung ein Ohr ab. In einem benachbarten, verrufenen Haus gibt er es ab.

Der Rest von Vincents Leben ist ein vergebliches Bemühen, auf dieser Erde wieder heimisch zu werden. Er kommt in die Heilanstalt von St. Remy in der Nähe von Arles, zuletzt zu dem Arzt und Kunstfreund Dr. Gachet in Auvers sur Oise. An einem heißen Julitag erschießt er sich. In dem kindlichen Zutrauen seines Herzens schreibt er noch vor seinem Tod an Gauguin: „Cher maître, es ist ehrenvoller, nachdem ich Ihre Bekanntschaft gemacht und Ihnen Kummer bereitet habe, in guter geistiger Verfassung zu sterben, als in einem Zustand, der entwürdigt."

Weder in St. Remy noch in Auvers (Abb. geg. S. 97) hindert ihn der Wahnsinn an der Ausübung seiner Kunst; er wird ihm gleichsam selbst zum Thema, als könne er ihn sich vom Leibe malen. Mit einer an Strindberg gemahnenden Hellsichtigkeit steht er über seinen Depressionen. Kein Porträt zeigt ihn mehr als Herrscher über seine Mittel als der „Irrenwärter" (Abb. Jahrg. 1912/3 S. 86) oder „Dr. Gachet", keine Landschaft zeugt von größerer innerer Sammlung als „Der Irrenhausgarten". „Der erste Baum ist ein riesiger Stamm, der vom Blitz getroffen und gespalten ist . . . . Dieser düstere Riese — ein besiegter Held — den man wie ein lebendes Wesen betrachten kann, kontrastiert mit dem blassen Lächeln einer späten Rose an dem Gebüsch . . . . Schwarze Figuren schleichen noch hin und wieder zwischen den Stämmen umher. Du kannst dir denken, daß diese Kombination von Englischrot, von dem durch Grau verdüsterten Grün, von schwarzen Strichen, die die Konturen zeichnen, ein wenig jenes Angstgefühl hervorruft, an dem oft meine Unglücksgenossen leiden. Und das Motiv des großen, vom Blitz gespaltenen Baumes, das kränkliche Lächeln jener letzten Herbstblüte, in Grün und Rosa, verstärken diesen Eindruck."

In derselben Zeit malt er die meisten seiner Bilder nach Millet, Delacroix, Daumier. Es sind Neuschöpfungen, keine Kopien! Für ihn ist ein Kunstwerk nicht etwas Abgeschlossenes, Unberührbares; sondern auch ein Stück Natur, ein Fließendes, wie alles in der Welt; er erobert es sich wie Ausschnitte der Natur, indem er seine eigene Persönlichkeit einfühlt und aufzwingt. Aehnlich hat Liebermann Franz Hals „kopiert". Dazu kommt noch, daß van Gogh diese Bilder in schwerer Zeit gleichsam ex voto für seine geliebten Meister malt, im Drang,



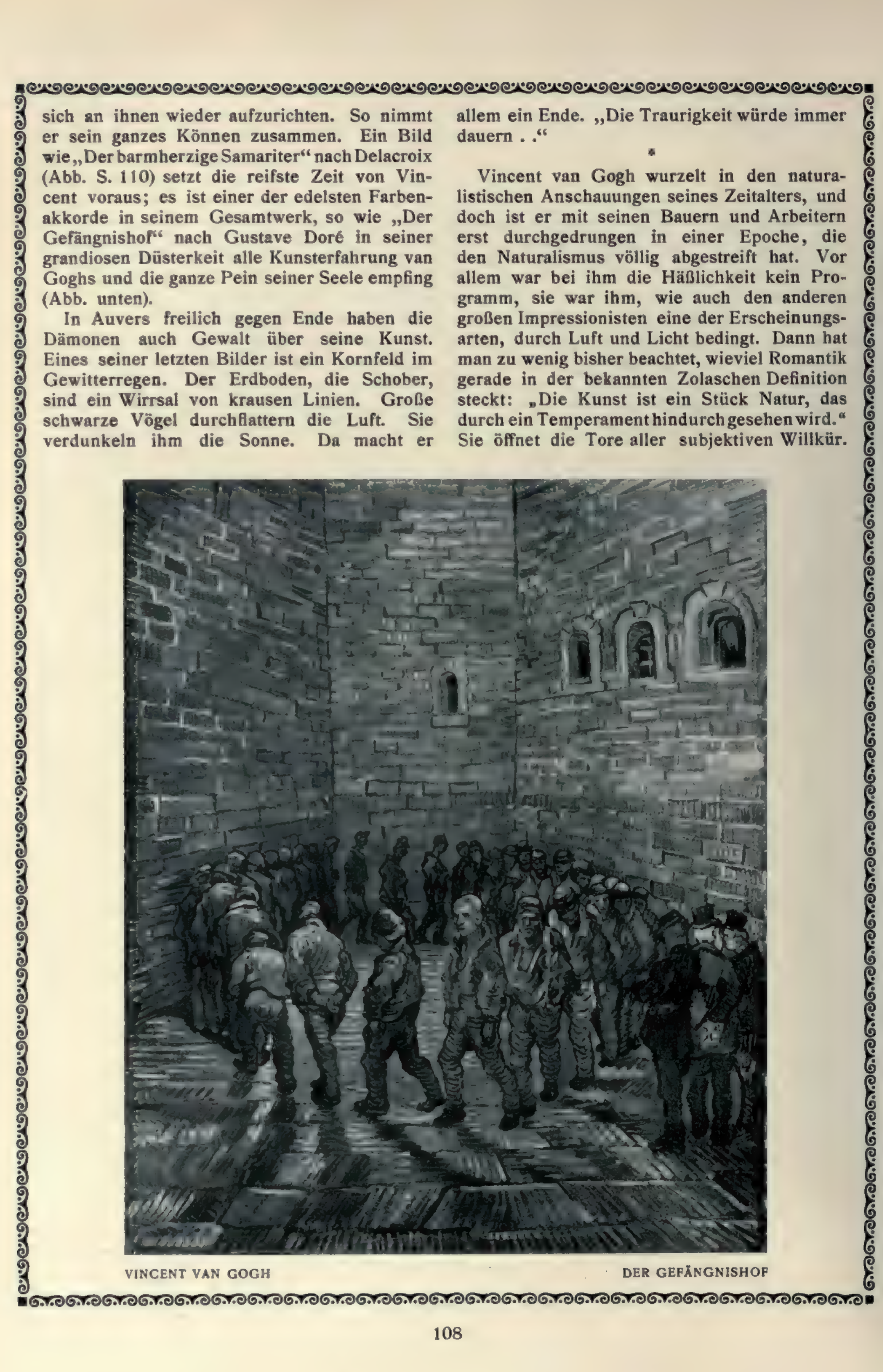
VINCENT VAN GOGH LANDSCHAFT

sich an ihnen wieder aufzurichten. So nimmt er sein ganzes Können zusammen. Ein Bild wie „Der barmherzige Samariter“ nach Delacroix (Abb. S. 110) setzt die reifste Zeit von Vincent voraus; es ist einer der edelsten Farbenakkorde in seinem Gesamtwerk, so wie „Der Gefängnishof“ nach Gustave Doré in seiner grandiosen Düsterkeit alle Kunsterfahrung van Goghs und die ganze Pein seiner Seele empfing (Abb. unten).

In Auvers freilich gegen Ende haben die Dämonen auch Gewalt über seine Kunst. Eines seiner letzten Bilder ist ein Kornfeld im Gewitterregen. Der Erdboden, die Schober, sind ein Wirrsal von krausen Linien. Große schwarze Vögel durchflattern die Luft. Sie verdunkeln ihm die Sonne. Da macht er allem ein Ende. „Die Traurigkeit würde immer dauern . .“

*

Vincent van Gogh wurzelt in den naturalistischen Anschauungen seines Zeitalters, und doch ist er mit seinen Bauern und Arbeitern erst durchgedrungen in einer Epoche, die den Naturalismus völlig abgestreift hat. Vor allem war bei ihm die Häßlichkeit kein Programm, sie war ihm, wie auch den anderen großen Impressionisten eine der Erscheinungsarten, durch Luft und Licht bedingt. Dann hat man zu wenig bisher beachtet, wieviel Romantik gerade in der bekannten Zolaschen Definition steckt: „Die Kunst ist ein Stück Natur, das durch ein Temperament hindurch gesehen wird.“ Sie öffnet die Tore aller subjektiven Willkür.



VINCENT VAN GOGH — DER GEFÄNGNISHOF



VINCENT VAN GOGH NACHTCAFÉ

Gerade die Selbstherrlichkeit des Temperaments, wie sie in dieser Formel impliziert ist, entsprach van Gogh. Er hat versucht, sogar die Sonne durch sein Temperament hindurch zu sehen.

Auch sein Hang zur Mystik trägt ihn über den Naturalismus empor. In seinen Briefen spintisiert er viel über biblische Malerei. Zwar betet er, wie er sagt, nur das Wahre, Mögliche an, aber in seiner Ekstase sieht er Wunder in allem, was ihm in der Natur begegnet. Als Protestant weist er Legendenbilder von sich, aber er traut sich zu, Heiligengestalten, Männer und Frauen, nach der Natur zu malen: „Es wären Menschen von heute gewesen und hätten doch etwas von den ersten Christen gehabt.“ Eine ähnliche religiöse Ergriffenheit wirkt in ihm wie in Millet.

Nie hat van Gogh aus der Phantasie allein herausschaffen können, trotzdem ihn Gauguin gerade in diese Richtung drängen wollte. Er kann nicht ohne Modell arbeiten, aber er läßt es gleichsam nach seiner Pfeife tanzen. „Ich übertreibe wohl mal“, schreibt er, „oder ändere am Motiv, aber ich erfinde nie das ganze Bild, im Gegenteil, ich finde es sogar fertig vor und brauche es nur aus der Natur herauszuschälen.“

Aber er geht dabei auf seine eigenste Weise vor. Er konturiert mit abkürzenden energischen Linien, wuchtig oft wie die Bleifassungen in den Kirchenfenstern, und Linien züngeln im Bilde wie Flammen oder laufen bündelweise miteinander, Träger des stärksten Ausdrucks. Aber doch wirkt ein van Goghsches Bild hauptsächlich durch seine Farben. Immer mehr kommt er im Verlauf seiner Entwicklung zu synthetisch angewandten, flach hingesetzten klaren Farben. Nicht die Nuance, den Tonwert heischt er, — die Farbe. Valeur bedeutet für ihn Verschleppung, Versickerung, die Farbe allein schöpferische Kraft. „Unmöglich Valeurs und Farben gleiche Bedeutung zu geben. Man kann nicht gleichzeitig am Pol und am Aequator sein.“ Dementsprechend seine Malweise: wie andere, um ihre Vision nicht abzuschwächen, mit der Spachtel malen, so drückt er, wie er einmal beschreibt, Wurzeln und Stämme direkt aus der Tube heraus und modelliert sie dann nur ein wenig mit dem Pinsel.

Es ist sinnlos, eine solche Technik nachzuahmen. Sie besticht freilich durch die Leichtigkeit des Handgrifflichen, durch die Faßlichkeit des Rezeptes, aber welche Brutalität kann solchen abkürzenden Umrissen innewohnen, welche Leere in derartig groß und einfach hingesetzten Farbflächen! Es gehört der Organismus van Goghs, die furchtbare Spannung seiner Nerven dazu, um eine solche Malweise kunstfähig zu machen.

Trotzdem ist für viele van Gogh Richtschnur und Vorbild geworden, offenbar, weil man nach der Glorie, wie sie die Malerei des 19. Jahrhunderts erlebt hat, an den Entwicklungsmöglichkeiten im Anschluß an eine gesunde Tradition verzweifelte und einen Aufschwung nur von der Anstachelung der Persönlichkeit erwartete. — Aus stehenden Gewässern aber erwächst keine Springflut.

Van Gogh ist kein Anfang, er ist ein Ende. Er gibt den Ausdrucksmitteln, die ihm eine der glänzendsten Epochen der Kunst überliefert, die größte Intensität und Durchschlagskraft. Er hat den Impressionismus erfüllt — und erledigt.

Mit ihm ist die Epoche der reinen Sinnenfreude in der Kunst beschlossen. Ihr neues Ziel ist geistige Größe. Schon sind wir so weit gelangt, um zu erkennen, der typische Impressionismus war nur eine wundervolle Handschrift, aber ihrem Inhalt fehlt der Stil. Und nach diesem Stil verlangen wir heute.



VINCENT VAN GOGH — DER BARMHERZIGE SAMARITER



ERICH WOLFSFELD BILDNIS VON PROFESSOR GERHARDT (RADIERUNG)

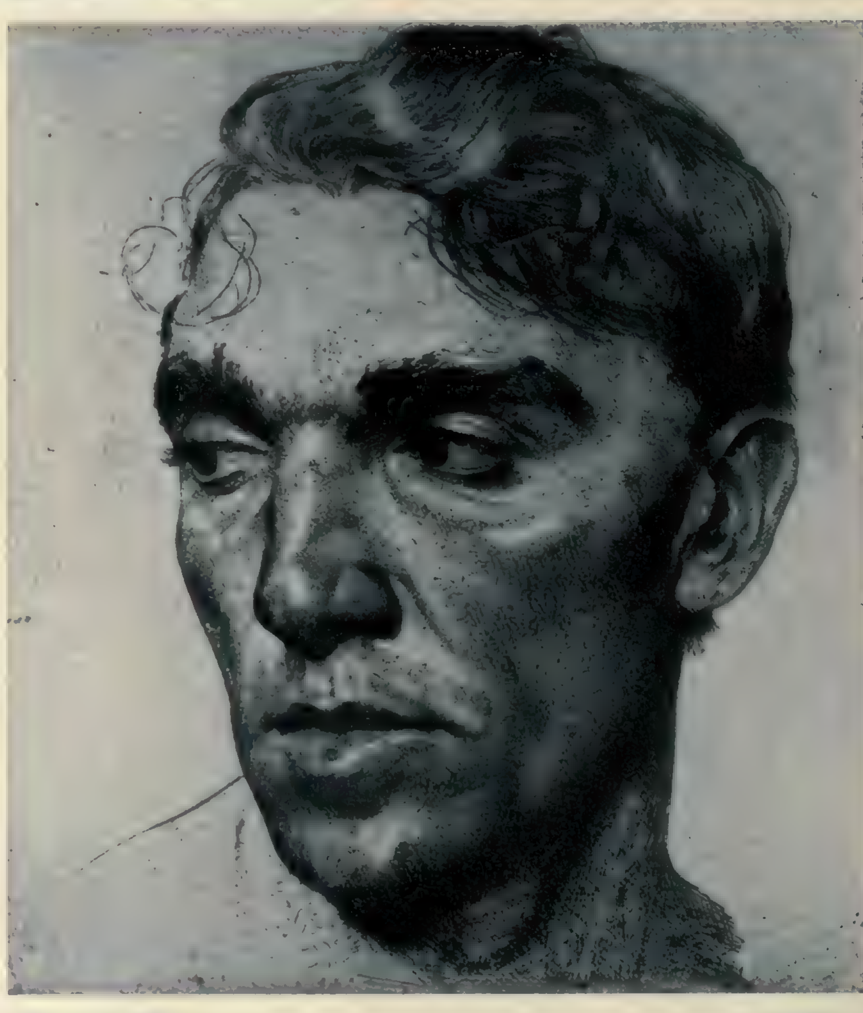
ERICH WOLFSFELD

Von Fritz Stahl

Die Arbeiten des jungen Berliner Radierers Erich Wolfsfeld haben ihm sehr schnell einen Namen gemacht. So schnell, wie man es in unserer Zeit gar nicht mehr für möglich hielt, in der es schwerer als jemals ist, unter der Masse der Künstler, die in die Oeffentlichkeit drängen, auch nur bemerkt zu werden, wenn man nichts anderes einsetzt als Qualität der Arbeit, wenn man nicht zu gewaltsamen Mitteln greift, die ja die unscheinbare Schwarz-Weiß-Kunst nicht kennt.

Die wesentliche Eigenschaft, die diesen Blättern ihren Erfolg brachte, ist wohl in der Selbstverständlichkeit und offenbaren Mühelosigkeit der Arbeit zu suchen. Fragt man nach dem Grundübel, an dem unser ganzes Kunstleben leidet, so kommt man zu der Antwort, daß die übergroße Mehrzahl der Jünger zu wenig Talent hat. Man glaubt ziemlich allgemein an Unterricht und an sehr fleißiges Streben, und die können gewiß ein gutes Stück fördern und sogar über den Mangel an natürlicher Gabe in gewisser Weise hinwegtäuschen. Aber alle Erzeugnisse eines solchen Menschen behalten etwas Mühsames, das ganz etwas anderes ist als das Schwere, das den Werken sehr eigenartiger Künstler naturgemäß anhaftet, für die jede neue Aufgabe ein neues Problem ist. Oder die zu Schwachen machen es sich leicht, und dann vermeiden sie das Mühsame, aber ihre Arbeiten sind haltlos, oberflächlich, kümmerlich in Charakter und Mache. Das trifft durchaus nicht nur für eine Richtung zu, sondern für alle. Nur die Auswege und Täuschungen sind verschieden. Der eine kitscht und der andere wird irgendein modernster — — ist. Aber beide sind einander wert.

Deshalb muß jeder Künstler unmittelbar wirken, indem man an der Sicherheit der Form und der leichten Beherrschung der Technik einen geborenen erkennt. Er ist nicht sicher, daß er groß wird, auch ihm drohen Gefahren,

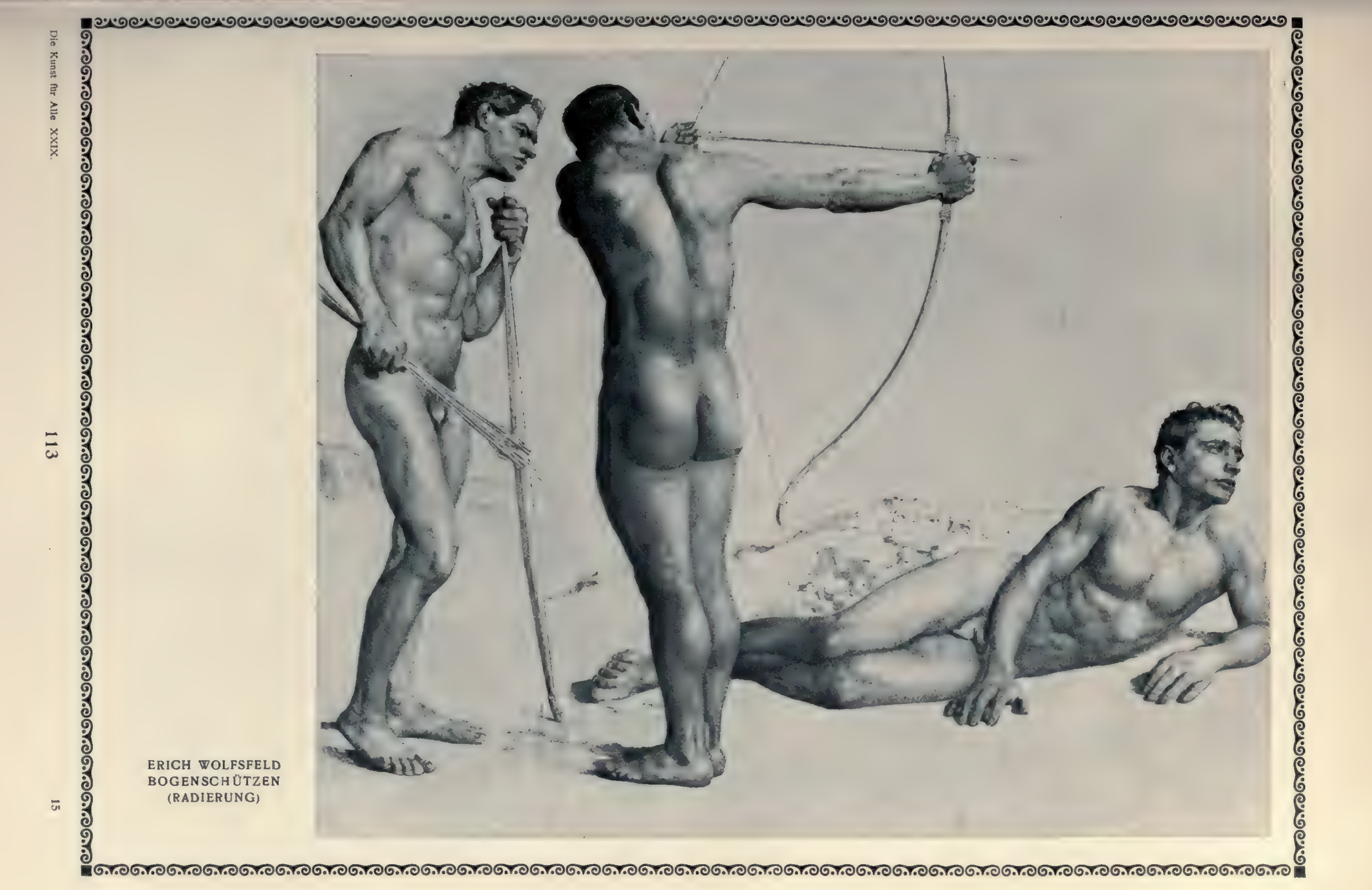


ERICH WOLFSFELD RADIERUNG

er kann ins Bravouröse ausgleiten, er kann konventionell werden. Aber, muß er die Auserwähltheit erst beweisen, so fühlt man doch, daß er zu den Berufenen gehört. Und der Anblick eines Menschen, der seine Arbeit leicht und sicher vollführt, mag sie sein, welcher Art sie wolle, hat immer etwas Aesthetisches, in den Künsten aber noch mehr als in anderen Dingen. Man fühlt seine Freiheit mit, wie man von der schweißreichen Bemühung des Unberufenen mit gedrückt wird.

Wolfsfeld hat sich auch als Maler versucht. Aber wenn auch sein Talent sich in den Bildern nicht verleugnet und sie immer weit über das gewöhnliche Maß hinausragen, so fehlt doch das Primäre: das eigentliche Farbenerlebnis. So hat ihn sein Instinkt ganz richtig zur Schwarz-Weiß-Kunst getrieben, die alles, was er will, Form und Ausdruck, vollkommen geben kann. Von früh an in praktischer Arbeit mit der Technik der Radierung vertraut, handhabt er sie mit vollkommener Beherrschung. Jeder Eindruck setzt sich ihm gleich in die Elemente um, die ihm natürlich sind. Er empfindet seinen Stoff als ein Verhältnis von Strichlagen und gespritzten Punkten zu Weiß. Und keine Fläche macht ihm Schwierigkeiten. Damit verbindet sich ein scharfes und sicheres Formengefühl, das ganz porträtistisch ist, das heißt: den letzten individuellen Zug eines Menschen noch empfindet.

Die Bildnisse stehen in dem Werke des jungen Künstlers ohne Frage am höchsten. Er gehört nicht zu den Auffassungsporträtisten, die einen Charakter verleihen oder einen Zug betonen und zum Charakter erheben. Er hält sich schlicht ans Leben, wie die alten Meister überzeugt, daß jedes Menschenwesen, auch unerhöht, ein Recht hat, treu dargestellt zu werden, und interessant genug ist, wenn man es nur gut genug anschaut. Erhabene Zeitgenossen schelten diese Art leicht photo-



ERICH WOLFSFELD
BOGENSCHÜTZEN
(RADIERUNG)

graphisch. Aber die Photographie kann das gar nicht leisten. Sie lügt und ist mehr vom Modell abhängig als vom Betrachter. Ganz abgesehen davon, daß sie vulgär auch in der bloßen sinnlichen Wirkung ist. Es wäre an der Zeit, daß über das photographische Bildnis, das ja nicht mehr verschwinden wird, das graphische sich stellt. Dazu wird das Schaffen Wolfsfelds gewiß stark mithelfen können.

Nicht auf derselben Höhe wie Charakteristik und Technik steht die künstlerische Form der Blätter. Es haftet der Art, wie der junge Künstler sein Modell stellt, und der Ausführlichkeit, mit der er es gibt, noch etwas Akademisches an. Das tritt besonders auch im Format hervor, das er gern lebensgroß wählt, und mit dem ja die Ausführlichkeit der Arbeit in enger Verbindung steht. Alles künstlerische Schaffen bedeutet aber ein Verdichten, ein Extrahieren des Wesentlichen, ein Weglassen des Einzelnen. Und das gilt ganz gewiß für die Graphik, und innerhalb der Graphik für die Radierung, nicht am wenigsten. Der ihr eigentümliche kritzelnde Strich steht zu einer großen Fläche ganz außer Verhältnis. Es gibt denn auch kaum alte Blätter, die eine auch nur annähernd lebensgroße Figur zeigen. Der Reiz liegt eben in geistvoller Verkürzung, in dem Ausdruck eines Erlebnisses durch wenige prägnante Strichflächen.



ERICH WOLFSFELD — RÖMISCHER BETTLER (RADIERUNG)

Die Entwicklung dazu wird bei Wolfsfeld von selbst kommen. Das zeigen schon die Bildnisse, die sich nicht auf den Kopf beschränken und deshalb energisch verkleinern müssen. Und das Denken für die Form ist im natürlichen Lauf der Dinge immer eine spätere Stufe in dem Schaffen des Künstlers; das realistische Interesse und der Stolz auf das „Können“ müssen schwinden, bevor das Artistische sein volles Recht verlangt. Dann wird der Künstler auch empfinden, daß die Radierung kein stilgerechtes Ausdrucksmittel für Motive ist, deren Wirkung in der großen Silhouette liegt. Da muß, wenn man sie auf Kupfer bringen will, die gegrabene markige Linie her.

NEUE EXLIBRIS-KUNST

Die Literatur über moderne Exlibris ist nicht groß, und außer dem grundlegenden Werk des verstorbenen Grafen Leiningen-Westerburg und der kleineren Monographie von Zur Westens gibt es keine umfangreichere deutsche Publikation über diesen Gegenstand. Da ist es nun doppelt begrüßenswert, daß der bekannte Münchner Kunstverlag Hanfstaengl den ersten Band der nunmehr zwangslos in Buchform erscheinenden Publikation „Die Kunst unserer Zeit“ dem Exlibris widmet*) und mit diesem Band, um es gleich zu sagen, Sammlern und Bücherliebhabern unstreitbar das Schönste bietet, was bisher über Exlibris veröffentlicht wurde. Der Text aus der Feder des durch größere und kleinere Aufsätze über Exlibris bekannten Verfassers leitet kurz aber doch ausreichend in das moderne Schaffen auf dem Gebiete ein, um darauf in knapper Form die einzelnen im Bande illustrativ vertretenen Künstler in ihrer Eigenart zu charakterisieren. Das Hauptgewicht, — und das scheint uns, da gerade bei diesem Gegenstand den Abbildungen die Hauptwirkung zufällt, ein großer Vorzug des Buches zu sein — ist auf den illustrativen Teil gelegt worden, und hier bietet der Verlag auf 84 Tafeln eine gute Auswahl der in den letzten Jahren entstandenen Exlibris unter besonderer Berücksichtigung der in Originalarbeit — Radierung, ein- und mehrfarbigem Holzschnitt usw. — hergestellten Blätter. Daß manche Namen von Klang wie Otto Greiner, Fritz Erler u. a. fehlen, hat seinen Grund darin, daß diese Künstler sich von der Exlibriskunst ganz abgewandt

*) Braungart, Richard. Neue deutsche Exlibris. In Leinwand gebunden M 20.—; Luxusausgabe, 50 Exemplare auf Japan in Lederband M 40.—. München, Franz Hanfstaengl.



ERICH WOLFSFELD STRASSE IN OLEVANO (RADIERUNG)

und in den letzten Jahren nichts Neues mehr geschaffen haben, während der Band sich, wie der Titel besagt, nur mit den neueren Arbeiten beschäftigt. Ist schon die Auswahl mit wenigen Einschränkungen eine gute zu nennen, so darf die Wiedergabe einer sehr großen Anzahl Blätter eine vorzügliche genannt werden, und manche Blätter, seien es in Gravüre wiedergegebene Radierungen, seien es in mehrfarbigem Lichtdruck reproduzierte Farbenholzschnitte, kommen der Wirkung der Originale so nahe, daß oft nur die direkte Gegenüberstellung von Original und Reproduktion den Vorzug des ersteren zutage treten lassen dürfte. Oftmals sind die seltenen, nur wenigen zugänglichen Erstdrucke der Radierungen mit Remarken reproduziert, um zu zeigen, welch eine Fülle von Einfällen, Humor und technischen Feinheiten auch in diesen Nebensächlichkeiten zutage tritt. — Der auch sonst geschmackvoll ausgestattete Band bietet sowohl Exlibris-Sammlern als auch Kunstfreunden, denen die Exlibriskunst bisher ein unbekanntes Gebiet war, eine Fulle des Neuen, Schönen und Interessanten.

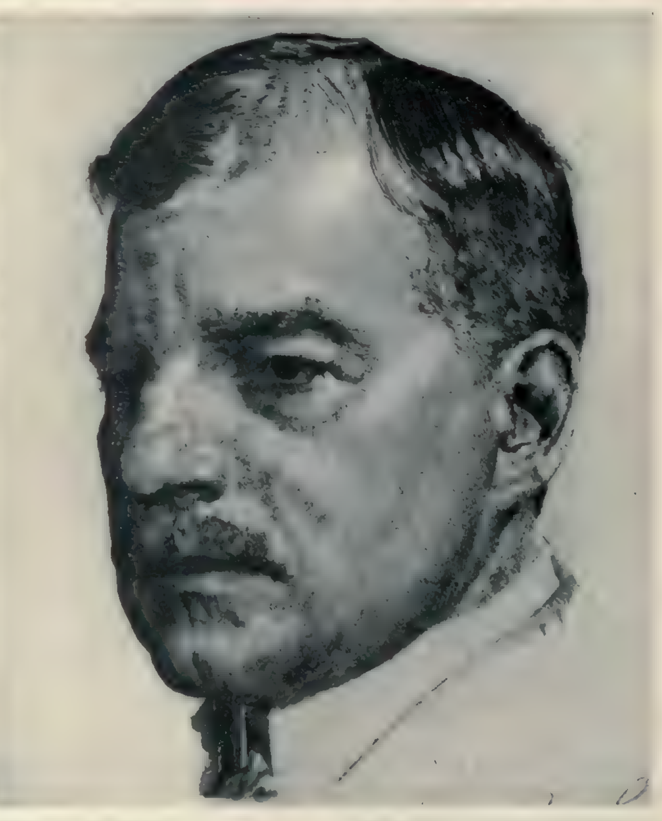
Ein amerikanischer Künstler, W. E. FISHER, gab eine neue (fünfte) Mappe mit zwölf gestochenen Exlibris heraus (Preis 2 Doll. 50 cts.), die besonders durch Feinheit und Sauberkeit der Technik erfreuen und uns zeigen, daß die deutsche Exlibrissitte auch in Amerika mit Liebe gepflegt wird.

EIN SEGANTINIWERK*)

Im Verlag der Photographischen Union in München, die auch die Verlegerin des großen Böcklinwerkes ist, ist vor einigen Wochen ein Werk über Segantini erschienen, das wir nach Inhalt und Ausstattung wohl als eine der schönsten Künstlermonographien, die uns der Verlagshandel seit langen Jahren gebracht hat, ansprechen dürfen. In sehr schönen Reproduktionen, für die der Verlag sich der vornehmsten modernen Techniken, Photogravüre, Lichtdruck, Farbendruck und Mattautotypie bedient hat, ist das Werk Segantinis in allen Hauptstücken vereinigt, übersichtlich geordnet und durch eine pietätvolle und kenntnisreiche Studie von Segantinis Sohn Gottardo erläutert. —

Segantini ist einer der ganz wenigen großen romanischen Maler unserer Zeit, denen man ihr Pathos glaubt, weil es sich nirgends als kaschierte Pose aufweist, sondern weil es Ausfluß eines monumentalen malerischen Empfindens und einer monumentalen Persönlichkeit ist. In Segantinis Werk liegt

*) Giovanni Segantini. Sein Leben und seine Werke. Mit einer Einführung von Gottardo Segantini und einer Auswahl der Werke des Meisters in Photogravüre, Lichtdruck, Farbendruck und Mattautotypie. Quartband. In vornehmem Künstlerband 40 M. Liebhaberausgabe in 40 numerierten Exemplaren, in blauem Saffianleder 75 M. München, Photographische Union.



ERICH WOLFSFELD HERRENBILDNIS (RADIERUNG)

ein Schatz malerischen „Gemüts“ beschlossen. Sagt man dies in unseren Tagen, so kann man damit unter Umständen einem Meister einen zweifelhaften Dienst erweisen. Denn das Rein-Malerische, nicht der Stimmungsgehalt ist das A und das O der modernen Ästhetik. Indessen sprechen wir voll Verehrung und mit aller Bewußtheit Segantini „Gemüt“ zu, gerade wie wir uns diese Essenz nicht aus dem Werk Millets, nicht aus dem Werk Hans Thomas wegzudenken vermögen. Daß darüber Segantini an reinmalerischen Qualitäten nicht des Geringsten verlustig ging, das lehrt ein auch nur oberflächliches Durchblättern dieses Segantini-Werkes. Denn der Meister ist in seinem malerischen Ausdruck zugleich eine der selbständigsten und klarsten, einleuchtendsten Erscheinungen. Sein Stil ist originell und natürlich und ein seinen Stimmungen und Empfindungen konformer Ausdruck. Diese Stimmungen waren, dem motivlichen Niederschlag zufolge, außerordentlich geschlossene und harmonische. Das will sagen, daß das Thematische in Segantinis Kunst vielleicht nicht sehr abwechslungsreich ist, wie etwa auch Millet nur ein Instrument der Kunst beherrschte. Aber nur der Oberflächliche kann darin einen Mangel finden. Denn nicht auf den äußeren, sondern auf den inneren Reichtum kommt es an. Und den besaß Segantini! Dazu war ihm eine ganz ungewöhnliche Varietät des technischen Ausdrucks beschieden. Wie unendlich mannigfaltig erweist sich Segantinis Kunst, wenn man etwa das Porträt des Grubicy de Dragon, das Gemälde „Die beiden Mütter“, die „Alpenweide“ von 1895 und den Lebenszyklus „Werden — Sein — Vergehen“ sich im Geiste benachbart als Werk des gleichen Meisters vorstellt! —

Um sich ein abschließendes Urteil über Segantini zu bilden, muß man natürlich seine Werke selbst sehen. Aber nur wenigen Kunstfreunden wird das möglich sein, denn das oeuvre Segantinis ist über alle Welt zerstreut. Es ist nun in diesem sehr schönen Bande, in dem die Reproduktionskunst sich auf höchster Stufe zeigt, vereinigt, um jedem die Möglichkeit zu geben, sich über die Kunst Segantinis, die in ihrer leuchtenden Schönheit alle, die Herz und Sinn für Kunst haben, in ihren Bann zwingt, zu unterrichten und sich ihrer zu erfreuen.

DAS VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL ZU LEIPZIG

Am 18. Oktober, am Tage der hundertjährigen Wiederkehr der Völkerschlacht, wurde in Leipzig das gewaltige Monument eingeweiht, das die Opferwilligkeit und Tatkraft des deutschen Volkes in mehr als 15jähriger zäher Arbeit als Erinnerungszeichen an jene große Zeit errichtet hat. Ernst Moritz Arndt war es, der die erste Anregung zu diesem Plan schon im Jahre 1814 gegeben hat. Ihm folgte Freiherr Ad. von Seckendorf mit einem Aufruf und der Bildhauer Dannecker veröffentlichte in Gemeinschaft mit dem Architekten Weinbrenner die ersten Pläne zu einem Denkmal. An eine Verwirklichung solcher Pläne war natürlich damals, wo das ganze deutsche Land durch die fortwährenden Kriege und Ausbeutungen durch die französischen Heere total verarmt war, gar nicht zu denken. Und später ist dann auch bald das Zusammengehörigkeitsgefühl, welches 1813 die deutschen Stämme spontan zu-



ERICH WOLFSFELD
DER GEFESSELTE (RADIERUNG)



DAS VOLKERSCHLACHT-DENKMAL IN LEIPZIG

sammengeführt hatte, wie wir wissen, wieder verloren gegangen, und der Plan ruhte bis 1863, wo der Tag der fünfzigjährigen Wiederkehr und der erwachende Drang zur politischen Einigung den Gedanken wieder aufflammen ließen. Neue Entwürfe wurden veröffentlicht von Berliner und Münchner Künstlern, und der damalige Bürgermeister von Leipzig legte den Grundstein. Aber durch die kriegerischen Ereignisse der folgenden Jahre wurde die Sache wiederum in den Hintergrund gedrängt, bis 1896 ein Preisausschreiben erlassen wurde, bei dem W. Kreis, O. Rieth, Spaeth & Usbeck, Bruno Schmitz und A. Hartmann als Sieger hervorgingen. Von diesen Entwürfen kam aber keiner zur Ausführung, dagegen wurde BRUNO SCHMITZ zur Ausarbeitung weiterer Pläne beauftragt. Am 18. Oktober 1898 wurde der erste Spatenstich getan, und heute, nach 15 Jahren, steht nun das fertige Werk vor uns, ein kühnes und gewaltiges Erinnerungsmal.

Auf der östlichen Ebene vor der Stadt erhebt sich das Bauwerk pyramidenförmig zu einer Höhe von 91 Metern. Die 23 Meter hohen Fundamente sind nach drei Seiten mit Erdmassen umschüttet worden, die sich nun als Hügel auf der Ebene erheben, und aus diesem ragt der eigentliche Denkmalsbau empor. Nach den Seiten, nach Süden und Norden, fällt der Hügel, nur durch einen schmalen Promenadeweg noch einmal unterbrochen, steil ab, während er nach hinten (Osten) in Höhe dieses Weges ein ziemlich ausgedehntes Plateau bildet. Vorne, auf der Viereckseite nach der Stadt zu, sind die Fundamente wie das ganze Denkmal innen und



FRANZ METZNER — SCHICKSALSMASKEN UND TRAUERNDE KRIEGER AUS DER KRYPTA DES VÖLKERSCHLACHT-DENKMALS

außen mit riesigen Granitblöcken verkleidet, und hier sind aus der Ebene heraus zwei mächtige Stützmauern vorgelagert, zwischen denen die breiten Steintreppen direkt zum Denkmal emporführen. Vor dem Aufgang breitet sich ein 10000 Quadratmeter großes rechteckiges Wasserbecken aus, und rechts und links hiervon sind — wie zwei mächtige Pranken des Steinkolosses — zwei langgestreckte Erdwälle hingelagert, die vorne mit je einer breiten Freitreppe endigen. Hieran schließt sich die neuangelegte prächtige „Straße des 18. Oktobers", welche jetzt mitten durch die Baufachausstellung zur Stadt führt.

Der Mittelbau beginnt mit vier treppenartig ansteigenden, aufeinander gelagerten mächtigen Steinschichten (Dioritquadern im Gewicht von etwa 18000 kg), und hierauf ruhen die vier steil emporragenden Pfeiler der gewaltigen Kuppel. Der viereckige flache Abschlußstein dient offenbar dazu, das Werk in der im Unterbau angeschlagenen Tonart ausklingen zu lassen; vielleicht auch um ein Aussichtsplateau zu schaffen, oder um hier — sichtbar für alle — am Jahrestag der Völkerschlacht die Freudenfeuer anzuzünden.

In halber Höhe des runden Kuppelaufsatzes führt ringsum ein Kranz von zwölf Kriegergestalten, die in trotziger Kraft, auf ihre Schwerter gestützt, als Hüter der Freiheit das Denkmal umgeben. Diese Figuren haben eine Höhe von 12 m und wirken durch ihre einfache Geste außerordentlich konstruktiv, sie geben dem Bauwerk eine elegante Silhouette und eine reiche Wirkung. FRANZ METZNER war der geschaffene Plastiker für diese große Aufgabe; während ich mir nicht denken könnte, daß der verstorbene Breslauer Bildhauer Behrens, von dem das 60 m breite Treppenrelief mit dem St. Michael herrührt, diese Aufgabe hätte lösen können. Auch bei diesem Relief hat wohl nach dem Tode Behrens' Franz Metzner im Interesse eines wohltuenden Ausgleichs vermittelnd eingegriffen. Am wenigsten behagen mir die beiden sogenannten Barbarossaköpfe der links- und rechtsseitigen Treppenmauern. Von wem diese sind, ist mir nicht bekannt geworden; sie erinnern mich an die schrecklichen Skulpturskizzen von Otto Rieth. — Der imposante Eindruck des Außenbaues wird durch das Innere, durch die zur Plastik gewordene Architektur oder (auch so kann man sagen): zur Architektur gewordene Plastik ins Gigantische gesteigert. Durch die Haupttreppe von vorne (aber auch durch die seitlichen Treppen) gelangt man zunächst in die sogenannte Krypta, ein etwa zwei Stufen tiefer gelegenes Mittelrund, um das ein Rundgang führt. Acht mächtige Pfeiler, nach innen plastisch bearbeitet mit den „Schicksalsmasken und den trauernden Kriegern", ragen empor und tragen eine breite Empore mit Brüstung. Hier ruhen dann in den vier Eckpfeilern der eigentlichen Kuppelhalle die vier Kolossalfiguren, die deutschen Tugenden: Glaubensstärke, Tatkraft und Tapferkeit, Opferwilligkeit und die deutsche Volkskraft darstellend. Darüber wölbt sich nun die 60 m hohe Kuppel, die „reitende Krieger" (reihenweise aufsteigend) als Relief-

schmuck trägt. Ursprünglich waren die vier Bögen offenstehend gedacht. Mit der Zeit mag es sich aber als unzulänglich herausgestellt haben, und man hat große Fenster eingesetzt, die sehr stimmungsvoll verglast sind und ein weiches Licht in das Innere ergießen.

Wenn man lange schauend und schweigend in diesem Raume weilt und seine Gedanken schweifen läßt, wohin die Stimmung sie führt, dann könnte man glauben, daß hier ein Leben von gigantischer Größe — lange, lange her — zu Stein geworden ist, vor dem man nun staunend und fragend steht.

rgs.

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Dem Maler RICHARD WINTERNITZ ist der Titel eines kgl. Professors verliehen worden. Winternitz ist den Besuchern der Münchener Secessionsausstellungen und im besonderen den Lesern dieser Zeitschrift, die zahlreiche Werke seiner Hand reproduziert hat, wohlbekannt; seit einer Reihe von Jahren ist er Schriftführer der Secession.

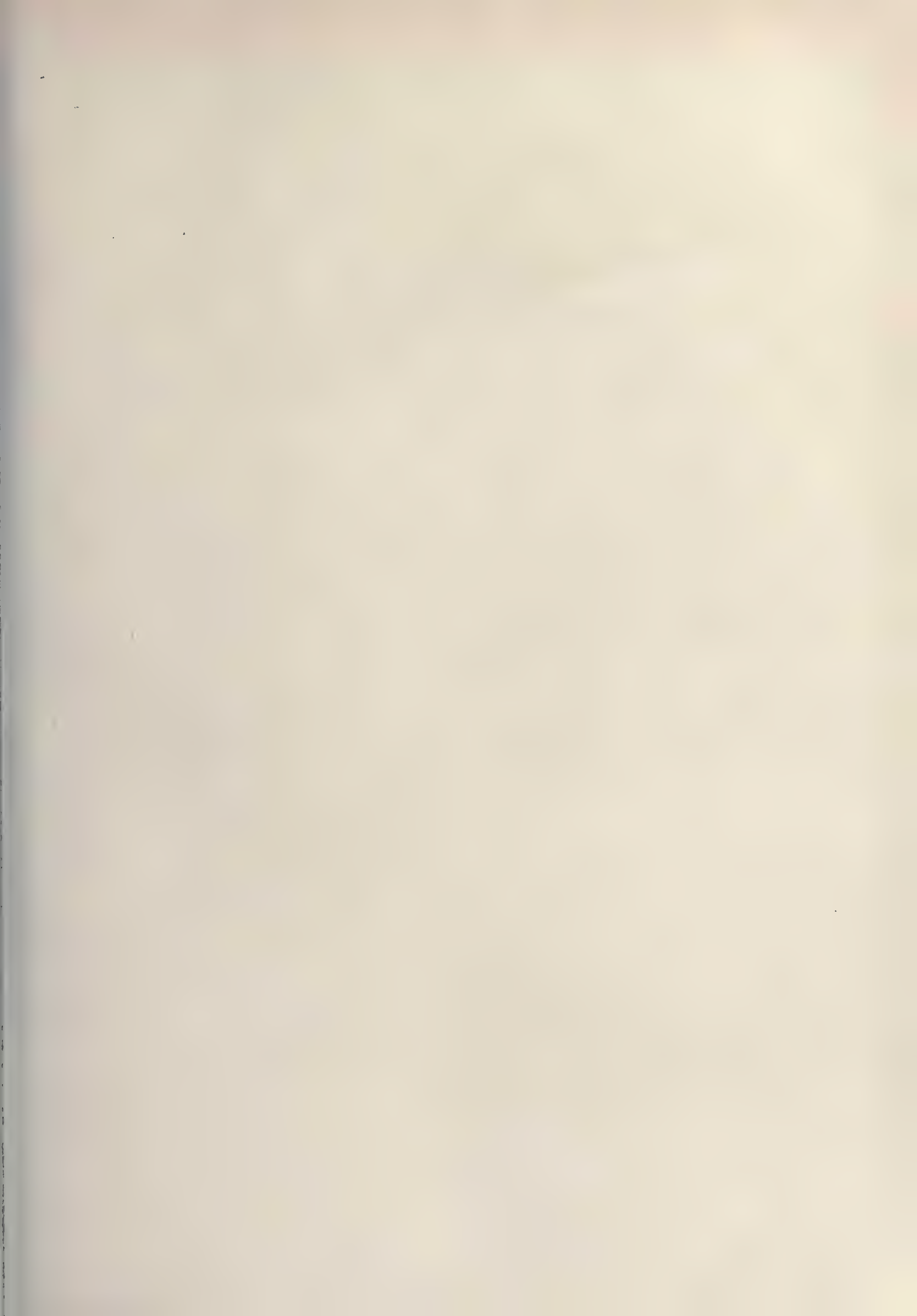
WIENER AUSSTELLUNGEN

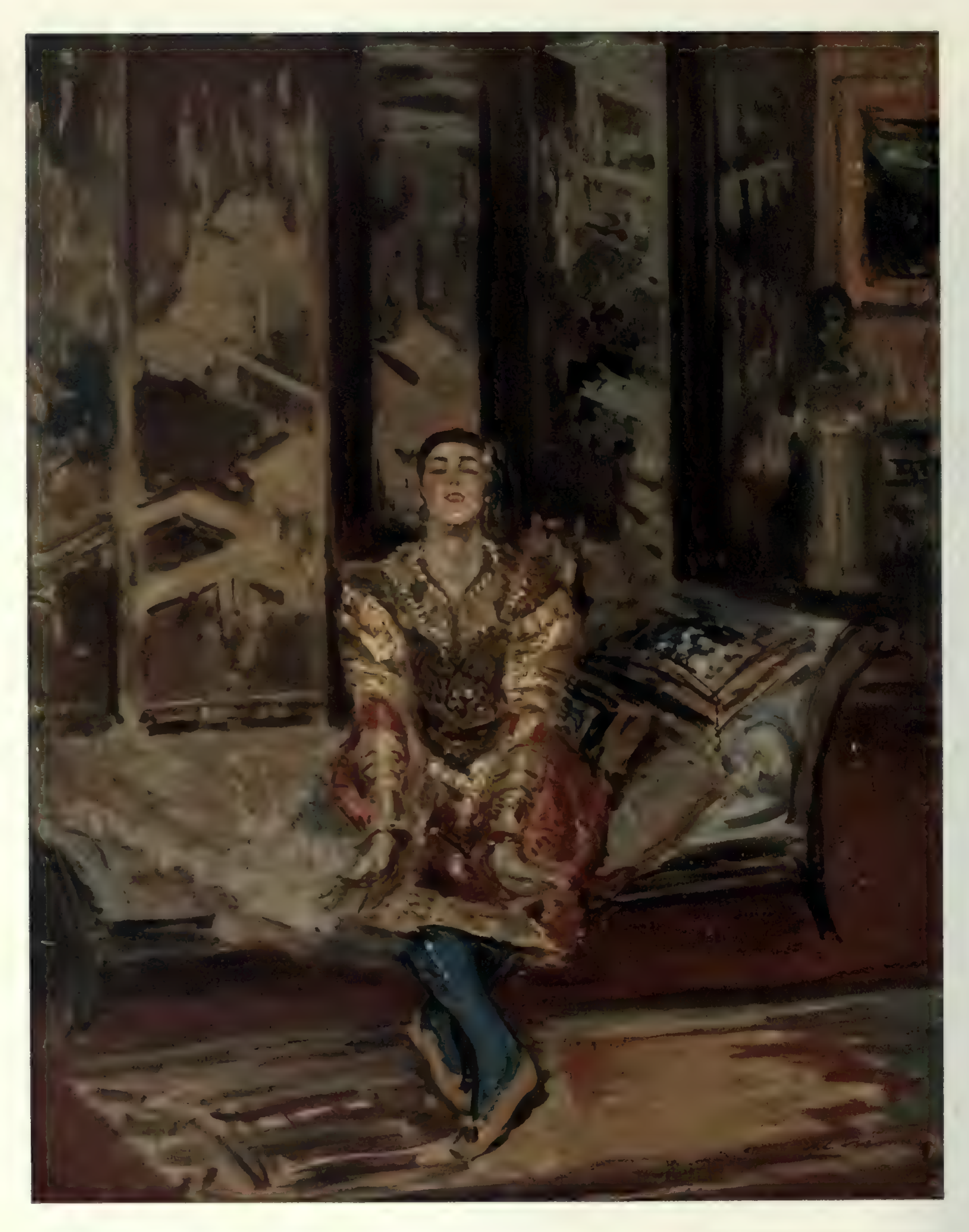
Der Herbst gehört in Wien der künstlerischen Jugend. In einer Stadt, in deren Kunstleben der Fremdenverkehr keine Rolle spielt, bedeutet jeder Sommer eine lange und vollständige Unterbrechung in den künstlerischen Darbietungen und die Wochen, die der eigentlichen Saison vorangehen, werden den jungen Leuten überlassen, die noch nach ihrer Ausdrucksweise ringen. Dem unruhigen Stimmgetöse dieses Präludiums sollte dann die starke Kunst ausgereifter Meisterschaft folgen, aber in der Regel kommt nicht viel Ernstzunehmendes nach und die stammelnden Verheißungen bleiben — wie so oft in unserer österreichischen Kultur — erfreulicher und interessanter als die Leistungen. In diesem Sinne, als Repräsentanten strebender Jugend begrüßen wir GRETE WOLF und WALTHER FÜRST, die bei *H. Heller* ausstellen; Grete Wolf, im Kampf mit münchnerischer Routine und angeschulter Gewandtheit, die das Persönliche noch nicht durchlassen; Walther Fürst, vom anderen Extrem einer fast dilettantischen Selbständigkeit herkommend, bestrebt, die naive Kraft und Freude an starker Farbe zu wirklicher Beherrschung der Gestaltungsmittel zu mäßigen. Persönlichere Beachtung als diese zwei sympathischen Typen verdient ANTON FAISTAUER, dessen Kollektivausstellung der ***Kunstsalon Miethke*** bringt. Faistauer gehört zu jener kleinen Gruppe von Wiener Jünglingen, die vor zweieinhalb Jahren durch eine sensationelle Ausstellung im Hagenbund das erstaunte Wien vor die Tatsache stellten, daß unter der glatten Oberfläche des offiziellen Kunstbetriebs eine starke junge Kunst herangewachsen war; der Anteil Faistauers an dieser Ausstellung war ein großes Bild voll starker Verheißung; die ganze Sehnsucht einer werdenden Künstlerschaft war darinnen zusammengepreßt, durch den äußerlichen Tand fremder Anregungen und unfertiger Stellen war leicht eine echte Gediegenheit fühlbar, die von der außerordentlichen Gelegenheit zu einer außerordentlichen Leistung gesteigert worden war. Der beschämende Zusammenbruch der damaligen Ausstellung, die Not der folgenden Jahre, das menschliche Ausreifen des jungen Künstlers haben zurecht gehämmert, was über seine Kraft ging, haben abgestreift, was mehr ein Wollen als ein Können war, was den Künstlertraum Faistauers bildete. Die Ausstellung bei Miethke zeigt keinen Träumenden, sondern einen Vollwachen, der seine Persönlichkeit rein und völlig zu künstlerischer Gestaltung zu bringen vermag. Deshalb ist der große äußere Erfolg dieser Ausstellung berechtigt; für die Menge, die am Schlagwort haftet, ist er sicher darin begründet, daß Faistauer heute nicht so „modern“ aussieht als ehedem. Für denjenigen aber, der die Leerheit dieser Ausdrükke durchschaut, besteht der Wert dieser Kunst in der Selbstständigkeit und Reife, zu der Faistauer gediehen ist, in der Treue gegen sich selbst, die sie bekundet. Trotz dieser heutigen Abgeklärtheit ist der himmelstürmende Enthusiasmus von dazumal nicht fruchtlos gewesen; seinem Ansporn verdankt Faistauer die koloristische Feinheit, die geschmackvolle Vornehmheit der Blumenstücke und Stilleben, die ausdrucksvolle Lebendigkeit seiner Akte, obschon diese die ruhige Sicherheit der reinen Existentialbilder keineswegs völlig erreichen.

H. T.



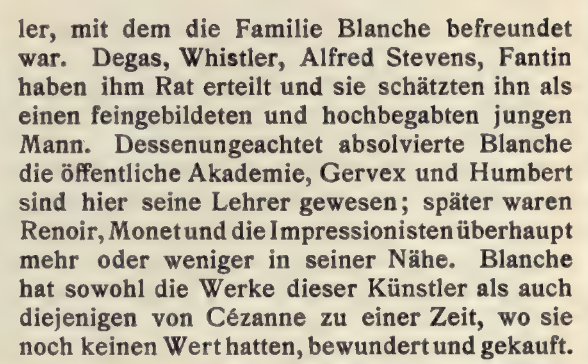
FRANZ METZNER ❧ FIGUR AN EINEM ECKPFEILER DER KUPPELHALLE DES VÖLKERSCHLACHT-DENKMALS





J. E. BLANCHE

DER TÄNZER VASLAR NIJINSKI
IM HÄNDETANZ



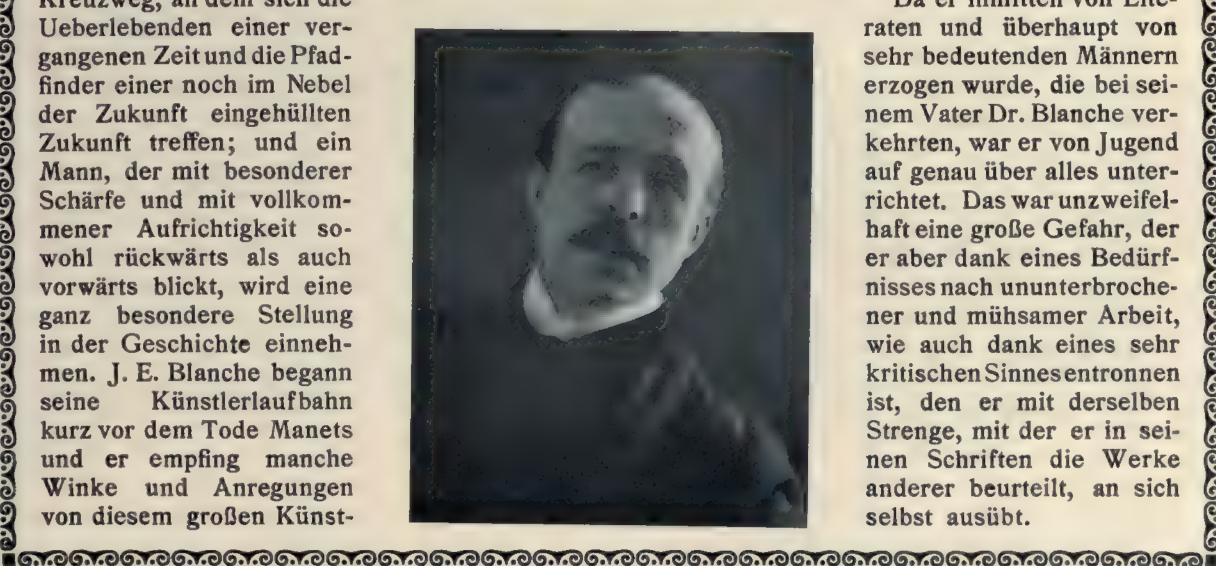
J. E. BLANCHE FRIES (DETAIL)

JACQUES EMILE BLANCHE

Von J. Benrubi

Die in Deutschland verhältnismäßig wenig bekannte Lebensarbeit von J. E. Blanche ist umfangreich und berührt so viele Dinge, daß es schwierig ist, einen genauen Begriff davon zu geben. Nicht minder schwer ist es, dieses Werk zu beurteilen.

J. E. Blanche ist ein Geist ganz außergewöhnlicher Art, unaufhörlich entdeckend und sich entwickelnd, im Kontakt mit mehreren Generationen: in ihm spiegelt sich in charakteristischer Weise das Wesen unserer Gegenwartskunst. Die Gegenwart nämlich ist eine Art Kreuzweg, an dem sich die Ueberlebenden einer vergangenen Zeit und die Pfadfinder einer noch im Nebel der Zukunft eingehüllten Zukunft treffen; und ein Mann, der mit besonderer Schärfe und mit vollkommener Aufrichtigkeit sowohl rückwärts als auch vorwärts blickt, wird eine ganz besondere Stellung in der Geschichte einnehmen. J. E. Blanche begann seine Künstlerlaufbahn kurz vor dem Tode Manets und er empfing manche Winke und Anregungen von diesem großen Künstler, mit dem die Familie Blanche befreundet war. Degas, Whistler, Alfred Stevens, Fantin haben ihm Rat erteilt und sie schätzten ihn als einen feingebildeten und hochbegabten jungen Mann. Dessenungeachtet absolvierte Blanche die öffentliche Akademie, Gervex und Humbert sind hier seine Lehrer gewesen; später waren Renoir, Monet und die Impressionisten überhaupt mehr oder weniger in seiner Nähe. Blanche hat sowohl die Werke dieser Künstler als auch diejenigen von Cézanne zu einer Zeit, wo sie noch keinen Wert hatten, bewundert und gekauft.



Da er inmitten von Literaten und überhaupt von sehr bedeutenden Männern erzogen wurde, die bei seinem Vater Dr. Blanche verkehrten, war er von Jugend auf genau über alles unterrichtet. Das war unzweifelhaft eine große Gefahr, der er aber dank eines Bedürfnisses nach ununterbrochener und mühsamer Arbeit, wie auch dank eines sehr kritischen Sinnes entronnen ist, den er mit derselben Strenge, mit der er in seinen Schriften die Werke anderer beurteilt, an sich selbst ausübt.



J. E. BLANCHE
ZOBEIDE



J. E. BLANCHE
BILDNIS VON MRS. DODGE



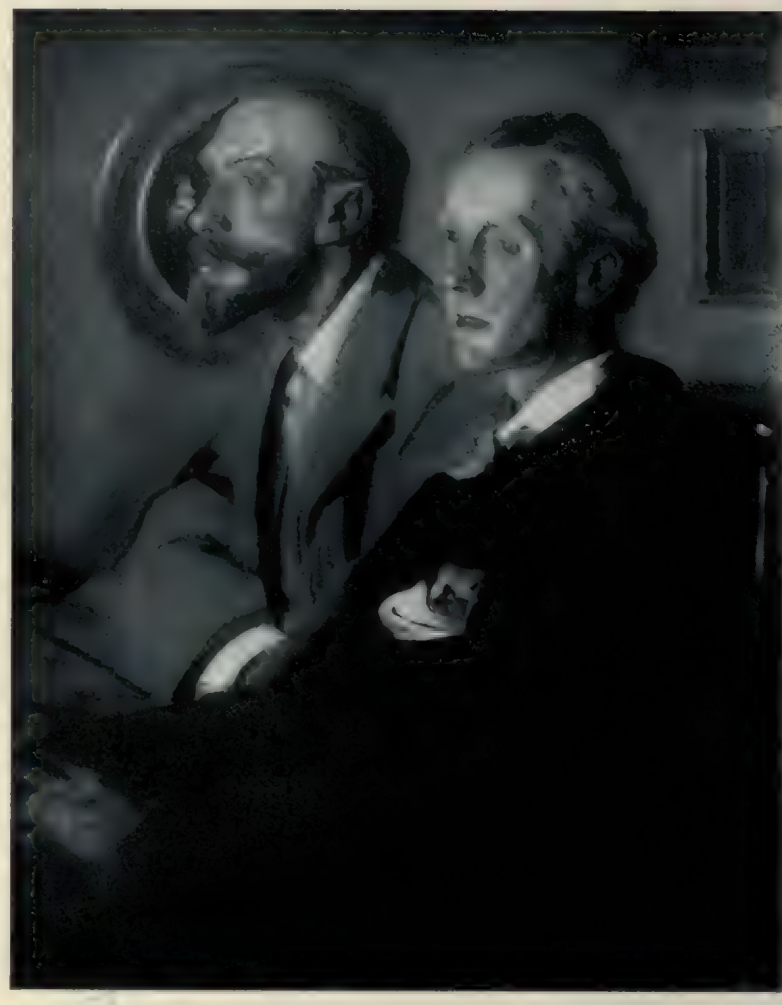
J. E. BLANCHE BILDNIS VON WALTER SICKERT UND SEINER MUTTER

Wenn das Alter eines Künstlers an dem Tage beginnt, an dem sich das Publikum von ihm abwendet, weil es von seinem Schaffen nichts mehr Neues zu erwarten hat, so ist Blanche noch jung, obgleich er seit mehr als 25 Jahren ausstellt. Im nächsten Jahre wird eine Gesamtausstellung in Paris den Kunstfreunden die Gelegenheit bieten, mehr als 300 Gemälde zu sehen, von denen einige aus dem Jahre 1890 stammen; und die Verwunderung wird groß sein, Darstellungen von Stilleben und Blumen und Pastelle zu sehen, die die Kernhaftigkeit und die gesunde Zartheit eines Schülers von Manet und von Degas haben, aber frei von jeder Manieriertheit sind. Hätte er sich hinter diesen Manieren verschanzt und hätte er mit den damaligen Impressionisten wie eine Art Benjamin ausgestellt — denn er war ein Kind im Vergleich zu ihnen — so würde er schon längst klassifiziert worden sein. Aber er wollte entwischen und er bemühte sich, das alles dadurch zu vergessen, daß er die Natur mit Unbefangenheit nachahmte. Jetzt begann die Reihe der Porträts seiner Freunde Maurice Barrès, Pierre Louys, Aubrey Beardsley, Gabriel Fauré und hundert Gemälde, die eine historische Galerie bilden. Im Jahre 1895 malte er das berühmte Bild „Thaulow und seine Familie" (Abb. Jahrg. 1897/98 geg. S. 376), im Luxembourg, welches sein erster Ausstellungserfolg war, obgleich er es heute als eine unbedeutende Arbeit betrachtet. Zu dieser Zeit war er im wesentlichen Porträtmaler. Dazu wurde er geführt teils durch Umstände, teils durch seine Neigung für die Engländer des 18. Jahrhunderts, die er während seines wiederholten Aufenthalts in England kennen gelernt hatte; dadurch lenkte er die Aufmerksamkeit der vornehmen Welt auf sich, doch sein Erfolg als Porträtmaler erschreckte ihn. Er machte eine neue Wendung und fing an als reiner Realist zu arbeiten, indem er den Akzent auf die Zeichnung legte. Aber die matte Farbe der damaligen Werke befriedigte ihn nicht. So will er denn auch nicht mehr von seiner „Berenice" und von seinem „Cherubino" (Abb. Jahrg. 1906/7, S. 483) — gerade seinen glänzendsten damaligen Erfolgen reden hören.

Dem Malen von Blumen und Stilleben völlig hingegeben, auf welchem Gebiet er wirkliche Meisterwerke schuf, war er endlich vorbereitet, den mächtigen Eindruck der bunten Farben zu



J. E. BLANCHE
BILDNIS VON CHARLES CONDER



J. E. BLANCHE BILDNIS DER HERREN RICKETTS UND C. SHANNON

empfangen, die die russischen Balletts vor seinen Augen ausbreiteten (Abb. geg. S. 121 u. S. 122). Die glänzendsten Werke von J. E. Blanche, dem leidenschaftlichen Koloristen, unendlich sicheren Zeichner und scharfen Beobachter des Lebens und der Dinge, stammen eigentlich aus den letzten fünf Jahren; es sind in der Hauptsache die hier abgebildeten.

Es ist unmöglich, in einer so kurzen Skizze auch nur die geglücktesten aus der Reihe von Londoner (Abb. S. 129) und venezianischen Ansichten, aus den überaus modernen Dekorationen in Wasserfarben (Abb. S. 121), aus jenen Ballett- und Dramenszenen oder aus den glänzenden Porträts anzuführen. Man findet darin ebensoviel Kühnheit und Modernität wie bei den jüngsten seiner Zeitgenossen. Was man aber bei Blanche nirgends findet, ist eben die Affektiertheit, die Sucht nach Verrücktheit und Exzentrizität. Sein balanzierter und doch stets wachsamer Geist wird immer die Fallen vermeiden, welche die Neugier den Neophyten stellte.

Der Einfluß, den er ausüben wird, sobald er wirklich bekannt sein wird, läßt sich nicht voraussehen. Da er von der Reklame unbeeinflußt blieb, bewahrt er noch heute eine Reinheit, um die ihn manche seiner Kollegen beneiden würden, die mit 25 Jahren plötzlich zu Genies gestempelt worden sind.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Jeder ist um so tüchtiger und wirksamer, je mehr er aus dem tiefsten Wesen seiner Gegenwart heraus schafft. — Hermann Hettner

Gesegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können. — Anselm Feuerbach

Kunstwerke sind die feinsten historischen Quellen. — Karl Friedr. Schinkel

Porträts zeigen das Verhältnis eines bildenden Künstlers zur Natur am reinsten. — Hermann Grimm



J. E. BLANCHE
LADY M. M.



J. E. BLANCHE BILDNIS DES MALERS THOMAS HARDY

NEUE KUNSTSALONS IN BERLIN

Der Anfang der Wintersaison hat Berlin zu seinen alten und zum Teil noch jungen gleich eine ganze Reihe neuer Kunstsalons beschert. Es gibt einen neuen Laden und eine neue „Galerie". Das Warenhaus *A. Wertheim* macht wieder einen energischeren Vorstoß, auch einen Teil des Kunstmarktes an sich zu ziehen. Verständigerweise wird dort die Graphik im besonderen gepflegt, um diese billigeren Originalarbeiten anstatt der üblichen mechanischen Reproduktionen als Wandschmuck in weitere Kreise zu bringen. Das graphische Kabinett von *J. B. Neumann,* das sich in der gleichen Richtung erfolgreich betätigt, konnte seine Räume bereits erheblich erweitern. Auch ein kleiner Raum mit Gemälden kam hinzu. Und es ist richtig, nicht allzu ängstlich, schematisch, die Scheidungen aufrechtzuerhalten, da es ja dieselben Künstler sind, deren graphische Arbeiten und deren Gemälde hier gezeigt werden. Endlich präsentiert sich einer der ältesten Berliner Kunstsalons zu Beginn des Winters in völlig erneutem Gewande. *Fritz Gurlitt* hat seine Räume gründlich umgewandelt. Reste falschen Renaissancegeschmacks, die hier noch aus der Böcklin-Lenbach-Epoche in unsere Zeit hineinragten, sind beseitigt worden. Die Räume sind bescheidener geworden und gerade dadurch passender zur Aufnahme von Kunstwerken. Wenn *Cassirer* durch seinen Umbau im vorigen Jahre seinen Saal erweiterte, so versuchte Gurlitt umgekehrt intimere Räume zu erzielen, was entschieden auch seine Vorzüge hat.

Das sind die neuen Kunstsalons. Und was man in ihnen sieht, ist im Grunde überall dasselbe: die neuen Künstler. Es ist heute in Berlin beinahe unmöglich geworden, Werke von dem alten Mitgliederstamm der Secession zu Gesicht zu bekommen. Dagegen sieht man überall die Brücke und die Neue Secession und die Domegruppe, die bis vor kurzem fast im verborgenen blühten. Der neue Kunstladen in der Potsdamerstraße, den *Hugo Moses* eröffnet hat, zeigt PECHSTEIN und SCHMIDT-ROTTLUFF, und da hier keine Ausstellung ist, sondern eine Kunsthandlung, so hat man das Gefühl, daß diese Dinge nicht nur gezeigt werden, sondern auch wirklich in die Häuser kunstliebender Menschen übergehen. Bei *J. B. Neumann* steht HECKEL diesmal im Vordergrund mit ein paar sehr zarten Bildern und schönen Holzschnitten. Nennt man



J. E. BLANCHE
SALOME



wirklich diese Dinge noch roh, empfindet man nicht den lyrischen Charme dieser Farben und Linien, die gleichsam singen? In einem anderen Raume bei Neumann hängen schöne Liebermannzeichnungen, und man kann finden, daß diese reifen, ernsten Blätter sich besser mit den eigenen Versuchen einer neuen Generation vertragen, als mit den unselbständigen Nachahmungen, die man zumeist in ihrer Nähe zu sehen gewohnt war.

Anspruchsvoller als diese Kunstläden tritt *Wilhelm Feldmann* auf, der von Köln hierher übersiedelte und in der Lennéstraße die „Neue Galerie" eröffnete. Der Inhalt ist noch nicht ganz kongruent der Aufmachung. Auch für die Bilder der Deutsch-Pariser, die nach ihrem Stamm-Café sich die Leute vom Dome nannten, hätte ein einfacherer Laden genügt. PASCIN und GROSSMANN, PURRMANN und LEVY und BONDY sind mit Bildern und graphischen Arbeiten ihrer bekannten Art vertreten. Daneben stehen die jungen Pariser wie DERAIN und BRAQUE, VAN DONGEN, VLAMINCK und MARIE LAURENCIN. Von MATISSE ist ein Stillleben ausgestellt, ein geschmackvolles Bild, aber etwas dünn in der farbigen Wirkung. PICASSO gehört eine ganze Wand, und man hat den Eindruck, daß er hier zum Hausgötzen ernannt wurde. Vielleicht ist das ein wenig verspätet, denn man sollte hoffen, daß der Lärm, der um diesen feinen, aber doch schwächlichen Künstler erhoben wurde, sich nun bald wieder legen wird. Von jüngeren Deutschen sind PECHSTEIN, der Schweizer HERMANN HUBER und der so merkwürdig überschätzte ROBERT GENIN vertreten. Endlich soll eine Wand mit Meisternamen dem Ganzen Haltung geben. Aber außer einem wunderschönen Porträt von TOULOUSE-LAUTREC findet man kaum etwas, das abgesehen von den Namen besonderes Interesse verdiente. Dagegen ist der Versuch, antike und exotische Plastik zu zeigen, bemerkenswert.

Bei *Gurlitt* zeigt die erste Ausstellung in den neuhergerichteten Räumen den alten und den neuen Hauskünstler nebeneinander, beide nicht eigentlich mit Kollektivausstellungen, sondern nur mit einer Visitenkarte. Von TRÜBNER sind ältere und zum Teil schon bekannte Bilder neben ein paar neueren Landschaften vom Starnberger See ausgestellt. PECHSTEIN zeigt vorläufig nur Zeichnungen und plastische Arbeiten. Eine italienische Reise klingt in den Zeichnungen nach. Groß und einfach mit breiten schwarzen Strichen auf das Papier gesetzte Zeichnungen sind wohl durch alte Mosaiken und Fresken des Trecento angeregt, aber selbständig ist der starke Ausdruck. Eine eigene Farbenskala verrät dem ersten Blick die toskanische Herkunft der Landschaftsaquarelle. Die besondere Stimmung ist ausgezeichnet getroffen, und es ist das Beste, was man von diesen Studienblättern aus Fiesole und San Gimignano, Volterra und Florenz sagen kann, daß der Künstler sich ganz seinem Eindruck hingegeben hat und durch ehrliches Studium ihn wiederzugeben sich bemühte. Nicht ebenso einverstanden kann man mit den plastischen Versuchen Pechsteins sein. Ein Tänzerpaar ist im Umriß ausgezeichnet erfunden, der Kopf eines Leichtathleten hat etwas von dem starken Ausdruck der Tuschzeichnungen, aber als Formgebilde sind diese Dinge doch nicht gefaßt, und ein großes Relief zeigt deutlich, daß es sich nur erst um Versuche handelt. — Einen angenehmen Klang haben die Bilder von OSKAR MOLL. Er ist ein eifriger



J. E. BLANCHE — KRÖNUNGSZUG IN LONDON

Schüler von Matisse, und wenn er auch nicht dessen suchenden und beweglichen Geist besitzt, so macht er sich doch seine Aufgaben ebensowenig leicht wie sein französischer Meister. Die Landschaften und Stilleben sind farbig wohlabgewogene Kunstwerke, allerdings gleichmäßig fern dem Natureindruck und von vornherein auf bildmäßige Abrundung mehr als auf Uebermittlung eines Erlebnisses bedacht. Aber die bewußte Kultur dieser Arbeiten tut uns heute wohl, auch wenn wir ahnen, daß hier nicht Ewigkeitswerte geschaffen werden. In der juryfreien Kunstschau fiel der Breslauer WILLI JAECKEL angenehm auf durch zwei große Bilder. Nun begegnet man ihm bereits in einer kleinen Kollektivausstellung, die den ersten Eindruck eher abschwächt als verstärkt. Jaeckel geht allzu rasch auf nur dekorative Wirkungen aus. Ihm ist die Form zu wenig heilig, und er hat ein Gedicht fertig, noch ehe ein Inhalt da ist. Tut er nicht die schnell erworbene Manier von sich, ehe es zu spät ist, und schafft seiner Kunst durch vorurteilsloses Studium ein breiteres Fundament, so werden wir ihn bald dem Schicksal so mancher frühreifer Talente erliegen sehen, denen jede Entwicklungsmöglichkeit versagt bleibt.

Die Ungeduld des Publikums ist zuweilen mitschuldig an solchem Schicksal. Man läßt den Dingen nicht mehr Zeit zum Reifwerden. Und das ist auch eine der Gefahren der neuen Kunstsalons. Sie brauchen Stoff, und sie verbrauchen ihn. Sie ziehen Dinge ans Tageslicht, die ein wohltätiges Dunkel noch umgeben sollte wie die Hyazinthenkeime, die unter ihrer Papierdüte besser gedeihen als im Sonnenlicht.

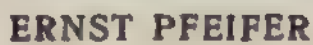
GLASER



J. E. BLANCHE — GARNEELENFISCHERIN







ERNST PFEIFER — KINDERFIGUREN AUF TREPPENPFEILERN

VON MÜNCHNER PLASTIK

Von Alexander Heilmeyer

I

Es ist schwer zu sagen, was für besondere Umstände bewirkten, daß Plastik und Plastiker in München heimisch wurden. Weder das Klima noch die Kultur, weder die Sitten noch das Volk begünstigten ihre Entfaltung.

Dem Plane Ludwigs I., Münchens Straßen, Plätze und Anlagen mit Denkmälern zu schmücken, setzte das Klima ernstliches Widerstreben entgegen. Die rauhe Witterung zwingt dazu, Stein und Marmor den größten Teil des Jahres in hölzerne Kästen einzuhüllen und so unsern Anlagen das Aussehen von Lagerplätzen für Denkmäler zu geben. Aber nicht nur das Klima auch das Volk widerstrebte dem Hellenismus. Die Künstler sind dem Volke bei seinen capuanischen Neigungen willkommen, besonders wenn sie seine Feste verschönern und ihm zu einem fröhlichen Satyrspiel verhelfen. Sonst aber zeigt das Volk in Sachen der Kunst die gleiche fröhliche Unbekümmertheit wie überall. Vor dem Geist will man „Ruhe“ haben. Man spricht nicht mit Unrecht sogar von einer „königlich bayerischen Ruh“. Aber vielleicht begünstigt gerade dieser ausgesprochene Sinn für Ruhe die Entfaltung des künstlerischen Lebens in der Plastik. Für die Künstler bietet sie auf jeden Fall den Vorteil, daß sie hier in Ruhe leben und schaffen können. Ihre Muse hat Zeit, ihre Träume in Marmor reifen zu lassen. Diesem Vorzug des Milieus verdanken wir jedenfalls das Hiersein bedeutender Plastiker, welche durch ihr Beispiel und ihre Werke einen fruchtbaren Einfluß auf die Werdenden ausüben.

Man spricht daher im Auslande kurzweg von einer Münchner Plastikerschule. In Berlin meint man damit die Hildebrand-Schule. Und man erzählt sich dort mehr über ihre Macht und ihren Einfluß als wir hier wissen. Nach dortiger Anschauung bildet die Münchner Schule eine festgefügte Hierarchie mit einem Kunstpapst und anhängender Klerisei. Der Akademiker als der mönchische Adept kennt natürlich kein anderes Glaubensbekenntnis als das „Problem der Form“. Es geht die Sage, daß er in mönchischer Abgeschlossenheit von der



ADOLF VON HILDEBRAND
BRONZEBÜSTE DES BILDHAUERS J. FLOSSMANN



HERMANN HAHN WEIBLICHE FIGUR



HERMANN HAHN



MEDAILLE AUF ADOLF VON BAEYER

THEODOR GEORGII

WASSERBOCK (BRONZE)



HERMANN HAHN
FRAUENBÜSTE

Natur nur nach diesem Kanon arbeiten dürfe. Diese Schauerballade des durch das Problem der Form gebändigten und seines Temperamentes beraubten Adepten ist zu schön und romantisch, um nicht geglaubt zu werden.

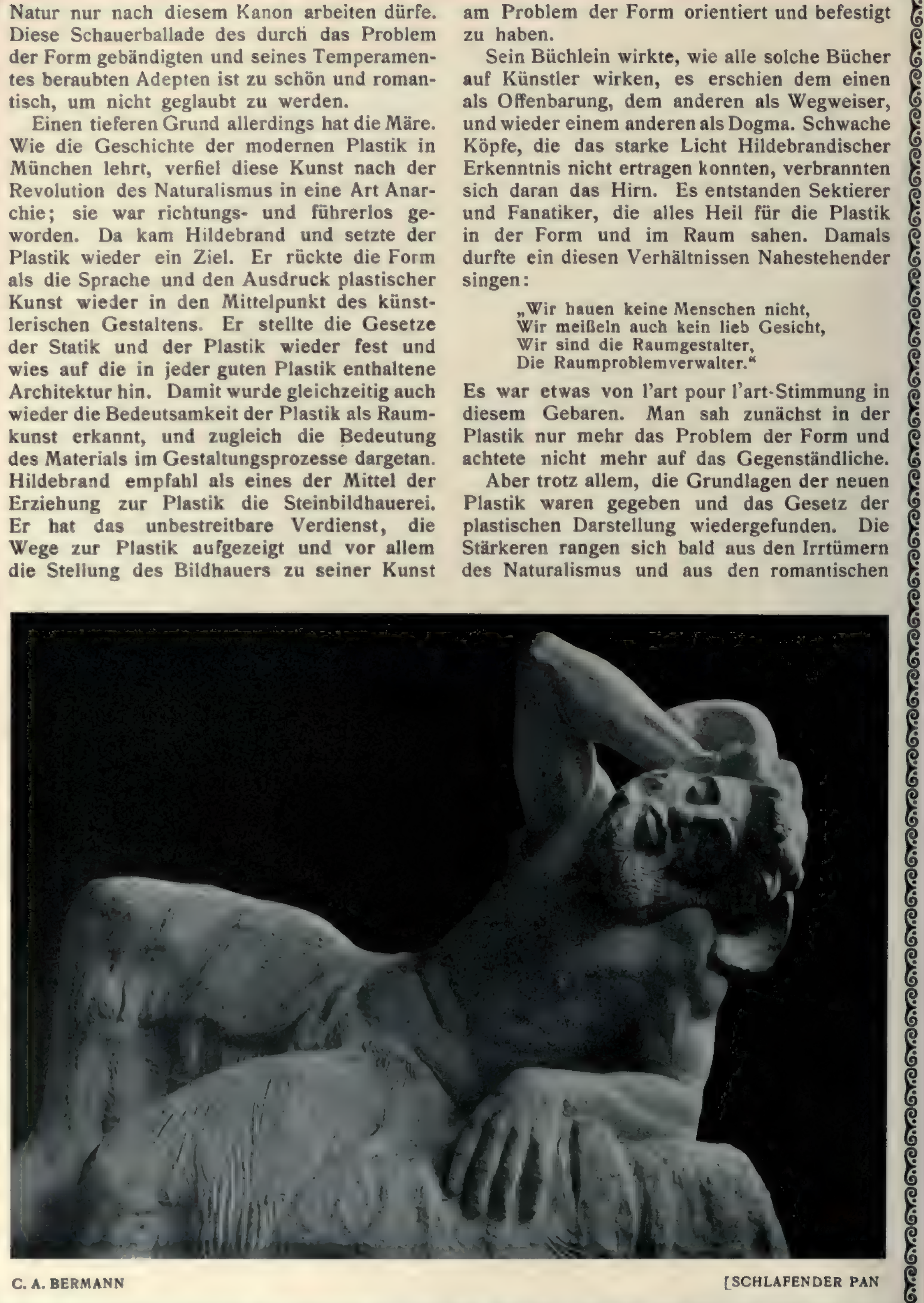
Einen tieferen Grund allerdings hat die Märe. Wie die Geschichte der modernen Plastik in München lehrt, verfiel diese Kunst nach der Revolution des Naturalismus in eine Art Anarchie; sie war richtungs- und führerlos geworden. Da kam Hildebrand und setzte der Plastik wieder ein Ziel. Er rückte die Form als die Sprache und den Ausdruck plastischer Kunst wieder in den Mittelpunkt des künstlerischen Gestaltens. Er stellte die Gesetze der Statik und der Plastik wieder fest und wies auf die in jeder guten Plastik enthaltene Architektur hin. Damit wurde gleichzeitig auch wieder die Bedeutsamkeit der Plastik als Raumkunst erkannt, und zugleich die Bedeutung des Materials im Gestaltungsprozesse dargetan. Hildebrand empfahl als eines der Mittel der Erziehung zur Plastik die Steinbildhauerei. Er hat das unbestreitbare Verdienst, die Wege zur Plastik aufgezeigt und vor allem die Stellung des Bildhauers zu seiner Kunst am Problem der Form orientiert und befestigt zu haben.

Sein Büchlein wirkte, wie alle solche Bücher auf Künstler wirken, es erschien dem einen als Offenbarung, dem anderen als Wegweiser, und wieder einem anderen als Dogma. Schwache Köpfe, die das starke Licht Hildebrandischer Erkenntnis nicht ertragen konnten, verbrannten sich daran das Hirn. Es entstanden Sektierer und Fanatiker, die alles Heil für die Plastik in der Form und im Raum sahen. Damals durfte ein diesen Verhältnissen Nahestehender singen:

> „Wir hauen keine Menschen nicht,
> Wir meißeln auch kein lieb Gesicht,
> Wir sind die Raumgestalter,
> Die Raumproblemverwalter."

Es war etwas von l'art pour l'art-Stimmung in diesem Gebaren. Man sah zunächst in der Plastik nur mehr das Problem der Form und achtete nicht mehr auf das Gegenständliche.

Aber trotz allem, die Grundlagen der neuen Plastik waren gegeben und das Gesetz der plastischen Darstellung wiedergefunden. Die Stärkeren rangen sich bald aus den Irrtümern des Naturalismus und aus den romantischen



C. A. BERMANN [SCHLAFENDER PAN

Dämmerungen seliger Empfindungsduselei in der reinen und kühlen Atmosphäre der Form zu der Plastik ätherhellem Tag empor. Die schwächeren, reflektierenden Talente, durch des Gedankens Blässe angekränkelt, näherten sich antiker Form und brachten eine Plastik auf, die in München schon zu des seligen Schwanthalers Zeiten dagewesen ist. Diese konventionellen schematischen Gebilde sind es meistens, welche man auswärts als Gewächse der Hildebrand-Schule bezeichnet.

Ferner verweilt das kritische Auge mit Vorliebe auf einer gewissen Art von Münchner Bauplastik, in der sie eine üble Form von angewandter Kunst erkennt.

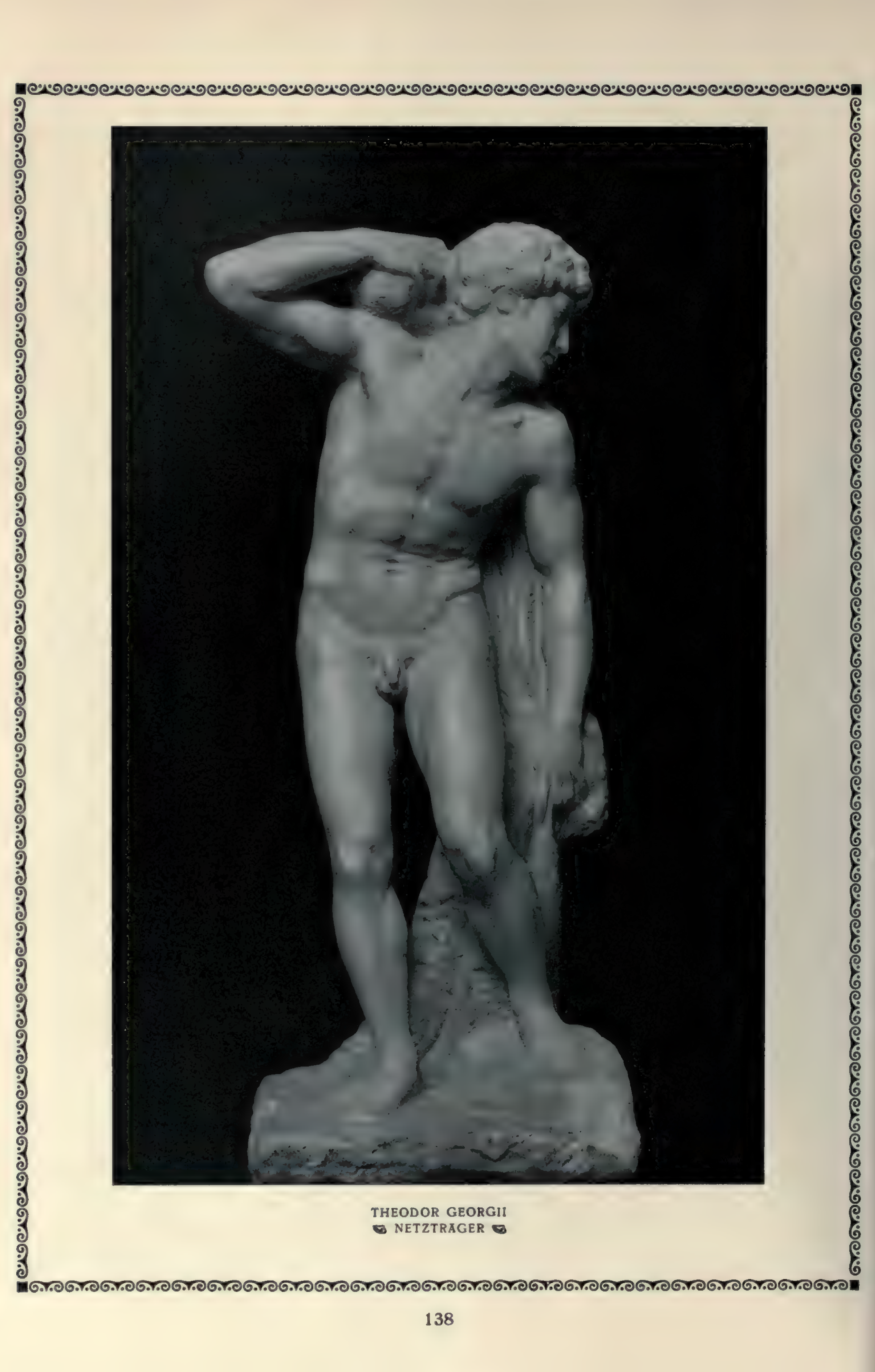
Es gibt nämlich in München wie übrigens auch anderwärts eine Art von Architekturplastik, welche sehr bequem aus der Tradition abgeleitet wird. Statt sich mit der Erfindung neuer tektonischer Formen abzuquälen, belieben diese „Tektonen" die alte Kunst nach Motiven abzuklopfen und von Herrschaften getragene und abgelegte Kleider wieder in Mode zu bringen. Das ist entschieden bequemer und billiger. Den Stil, der dabei oft herauskommt, bezeichnete ein witziger Kopf einmal als den Stil, der der Imperativ von Stehlen wäre.

Es ist natürlich billig, Kritik an dieser konventionellen Bauplastik zu üben und sie als den Niederschlag der künstlerischen Bestrebungen moderner Plastik in München hinzustellen. Aber wenn man auf die wiedererstandene Architekturplastik in München hinweist, muß man doch vor allem auf die Meister sehen, auf all die schönen Brunnen und Bauten, Brücken, Hauptplastiken, worin sich eine Fülle gestaltender schöpferischer Kraft, Erfindungsgabe, Phantasie und Originalität kundtut. Und dieser Stamm der Münchener Plastik hat weitverzweigte Wurzeln und treibt auch in fremdem Boden noch köstliche Früchte. Denn vieles von dem, was z. B. in neuerer Zeit in Berlin an Architekturplastik entstand, rührt von Taschner und Rauch her. Sie waren es, die zuerst Bauplastik im Zusammenhang mit ihrer architektonischen Umgebung und im maßstäblichen Verhältnis dazu schufen, sie in Einklang mit der Kultur und Natur des Landes setzten. Das gleiche wie Taschner und Rauch für Berlin, leistete Wrba für Dresden. Auch sein besonderes Verdienst ist es, Wesen und Bedeutsamkeit der Architekturplastik erkannt und zu guter Anwendung gebracht zu haben.

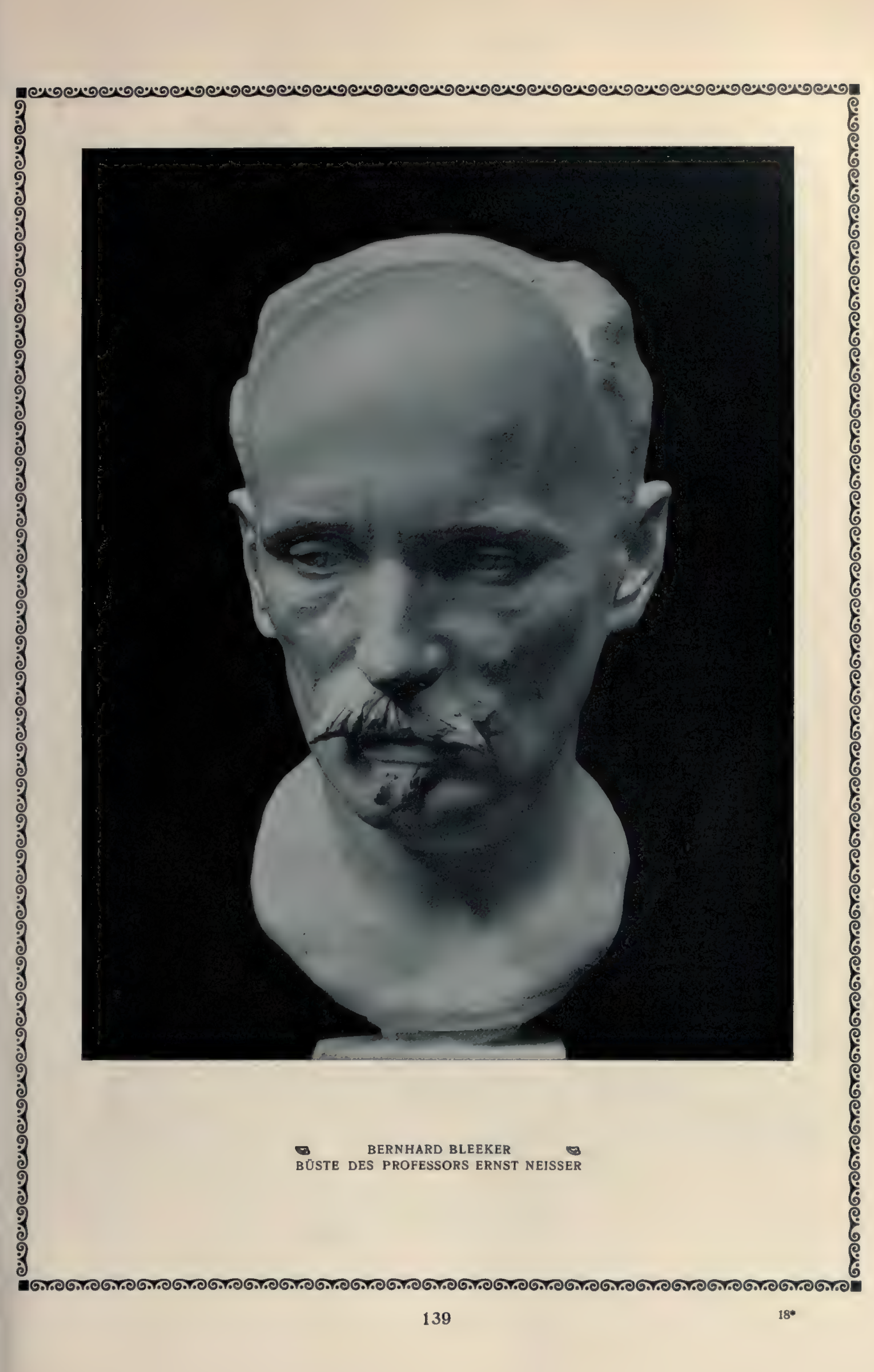
Wir stehen nicht an, zu behaupten, daß diese glänzende Entwicklung tektonischer Plastik in München wesentlichen Einfluß auf die Entwicklung der Architektur selbst ausgeübt hat. Von der Form ausgehend mußten die Tektonen



KNUT AKERBERG — ADAM UND EVA



THEODOR GEORGII
NETZTRÄGER



BERNHARD BLEEKER
BÜSTE DES PROFESSORS ERNST NEISSER



HANS SCHWEGERLE HOCHZEITSMEDAILLE

zu einer plastischen Gestaltung des Raumes kommen, welche die Entwicklung der architektonischen Idee aus dem Grundrisse allein nicht ableiten konnte. Das, was heute an plastisch-tektonischen Wirkungen in der Formensprache der neuen Architektur zutage tritt, muß diesem Einfluß, von dem bis jetzt noch keine Geschichte der neuen Architektur berichtet hat, zugute geschrieben werden.

Der günstige Einfluß, den die in der Plastik wirkenden Kräfte auf die Architektur ausübten, mußte auch bald auf das Kunstgewerbe übergehen. Wir sehen auch hier dieselbe bildende Kraft wirksam, die von einem Formkeim aus das plastische Volumen des Gegenstandes von innen nach außen entwickelt. Bei der handwerklichen Tüchtigkeit der Münchner Plastiker sind es vor allem ihre Beziehungen zu den Werkstätten, die jene fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Handwerk herbeiführen, deren veredelnde Kräfte sich bis ins Gewerbe hinab fühlbar machen. Die Freude am Material, die den Plastiker wie den Kunsthandwerker beseelt, findet ihren Ausdruck in der Materialgerechtigkeit der Münchner Plastik. Freilich ist das Vertrauen in das kunstsinnige Handwerk oft so groß, daß nicht selten der Bronzegießer und Ziseleur die Plastik „fertig“ macht. Es gibt eben auch unter den Künstlern Handwerker, die das Heil der Plastik nur in der materialgemäßen Wirkung erblicken und meinen, wenn etwas nur recht hölzern, tönern, steinern und metallen aussieht, dann ist es schon plastisch.

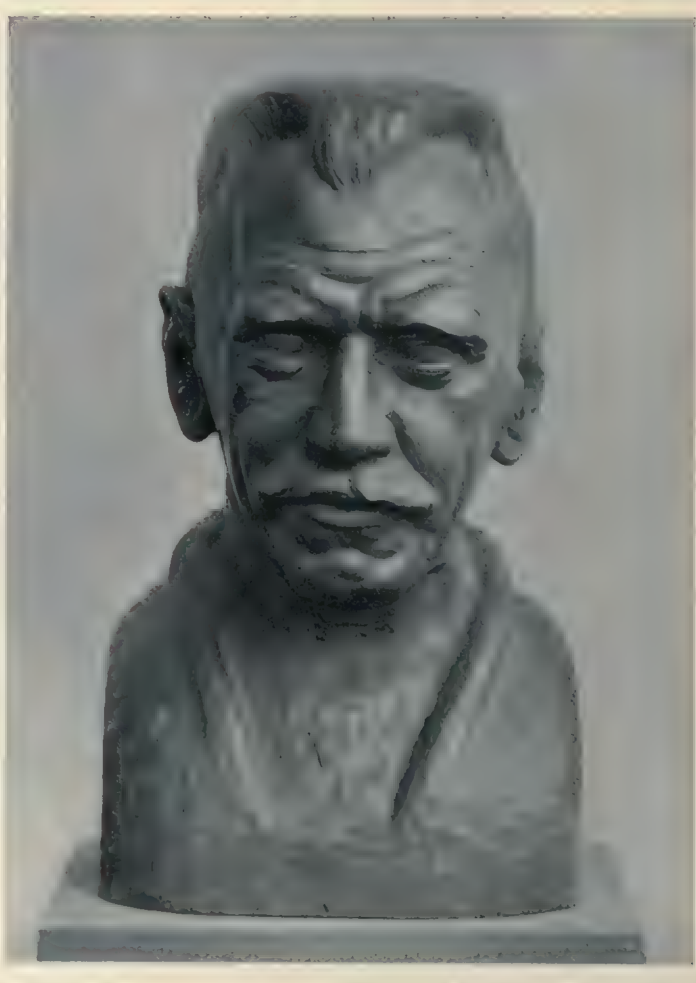


W. NIDA-RÜMELIN BRONZEFIGÜRCHEN

Anderseits aber ergeben sich aus dieser handwerklichen Schulung, diesem Zugreifen bei jeglicher Art von Arbeit, bei stark entwickeltem Formensinn ausgezeichnete Grundlagen für das gute Gedeihen dieser Kunst. Die handwerkliche Tüchtigkeit schützt den Künstler vor der durch Modeströmungen jeden Augenblick drohenden Verflachung, sie erhält ihn immer in inniger Fühlung mit der Sache, das Ringen mit dem Stoff und dem spröden Material spornt ihn immer wieder zu neuen Anstrengungen und zu neuen Schöpfungen an. Was das bedeutet, weiß jeder Künstler. Es wäre ein bequemer Irrtum zu glauben, daß die Kunst nur mit neuen Ideen und Empfindungen



GEORG RÖMER
GRABMAL (BRONZERELIEF)



FRITZ BEHN BÜSTE VON EMANUEL SEIDL (HOLZ)

groß gezogen werden könne, nein, sie muß in täglicher Arbeit und oftmals im Kampfe mit allen Widersetzlichkeiten des Lebens errungen werden. Je mehr demnach der Künstler für sein Fach vorbereitet und geschult ist, desto besser ist es für ihn und seine Arbeit. Durch die beständige Fühlung mit dem Handwerk und allen verwandten Künsten gelangt der Bildhauer auch dazu, vielerlei zu können und vieles zu leisten. Erscheinungen, die als Architekten, Bildhauer, Maler, Zeichner und Kunstgewerbler Hervorragendes leisten, sind in München nichts Seltenes.

Es ist ein entschiedener Vorzug der Münchner Künstler, daß sie sich vor allem des Handwerks bemächtigten und sich zu Herren des Stoffes machten, den sie bearbeiten wollen. Sie werden dadurch immer in den Stand gesetzt, nur das zu machen, was ihnen die Materie erlaubt, mit der sich auch ihre Erfindungs- und Einbildungskraft verbindet, so daß immer ein nach jeder Hinsicht treffliches Kunstwerk entsteht. Dieser Formensinn und diese handwerkliche Tüchtigkeit der Münchner Plastiker wird allgemein anerkannt. Darin, sagt man, stehen sie der alten Kunst nahe; aber man sagt auch, sie ließen sich vielmehr von dieser, als von der Natur anregen und leiten. Es ist darum notwendig, bei dem Begriff „Natur“ etwas zu verweilen und zu bemerken, was man denn im allgemeinen unter Natur versteht: Natur als Ausdruck von Geist und Leben, Natur als Stoff, oder die Naturform. Wenn man an die Naturform, z. B. den menschlichen Körper denkt und in der Nachahmung das Ziel der Vorstellung sieht, so wäre dieses Ziel mit dem Naturabguß erreicht. Denkt man aber an die Natur als Stoff, dann kann das Ziel nur die Form als Wiedergabe des beseelten Stoffes sein. In diesem Sinne äußert sich auch eine neuere Richtung „als Ausdrucksplastik“ im Gegensatz zum „Materialismus“. Dem extremen Naturalismus, der auf die Kunstform verzichtet, steht der extreme Idealis-

mus gegenüber, dem die Kunstform höher steht als die Naturform. Aehnlich dem Klassizismus, legt er sich auf einen historischen Stil fest, ganz gleich ob antik, Renaissance, Barock oder Rokoko. Und hier setzt nun der ofterhobene Vorwurf gegen die Münchner Schule ein, daß sie mehr nach der Seite der Kunst- als der Naturform tangiere. Dieser Vorwurf kann nur die Plastik als angewandte Kunst treffen, jene Eklektiker, die im handwerklichen Sinne alte Kunstformen anwenden. Nicht aber die hier zahlreich vorhandenen schöpferischen Talente, welche die Kunstform mit neuem Inhalt: Geist, Natur und Leben erfüllen. Da sie als gute Plastiker vor allem auf „Form" sehen, erscheint ihre Art manchmal kühl. Die Kritik spricht dann von einem Mangel an Lebenswärme und Temperament. Man denkt eben auch bei Plastik immer an eine „naturalistische Sensation" und vergißt die Goetheschen Worte: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die Heiligenstrahlen der verbreiteten Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln."

Wem dieses Glas nicht gegeben ist, der wird auch keine Natur darstellen können. Wer aber das Glas in Händen hat, der hat auch die Form. Bei Hildebrand steht es außer allem Zweifel, daß er ein Plastiker ist, der nicht nur die Form, sondern in ihr auch die Natur hat. Auch Floerke, der zehn Jahre mit Böcklin lebte, und nur so gelegentlich auf Hildebrand hinsah, erkannte in seinen Büsten die unmittelbare Naturnähe. Beim Porträt hält man das



HANS SCHWEGERLE ADAM UND EVA (BRONZE)



CARLOS GRETHE
† 24. Oktober

für selbstverständlich. Aber eine weitverbreitete Meinung glaubt, daß Plastik, die sich nicht der Nachahmung der Natur befleißt, überhaupt keine Natur enthielte. Das ist nicht richtig. Natur kann auch in der Architekturplastik enthalten sein. Hildebrands Hubertustempel vor dem Nationalmuseum oder sein Wittelsbacher Brunnen beweisen es.

Der Beschauer, der vor dem Wittelsbacher Brunnen steht und das Bild der aus dem Boden emporgewachsenen architektonisch gefügten Fels- und Gesteinmassen mit ihrem Höhepunkt, den beiden plastischen Gruppen, dem wilden Reiter und der Jungfrau auf dem Stiere im lebendigen Zusammenhang mit den quellenden, sprudelnden, fließenden Wassern empfindet, wird sich doch sogleich in die nächste Nähe der Natur versetzt fühlen, wie sie ihm vor der Stadt in dem reißenden Flusse und weiter hinauf im Gebirge jeden Augenblick entgegentritt. Aber nicht nur in dem in einer grünen Anlage stehenden offenen Freibrunnen, sondern auch in dem Brunnenhause St. Hubertus ist Natur gegenwärtig. Wir empfinden sie hier in der Form konzentrierter Raumwirkung, die eine ähnliche Stimmung in uns auslöst, wie die Natur draußen, wenn etwa in einer kleinen Waldlichtung ein prächtiger Hirsch sich im Wasserspiegelt. Also Natur und mit ihr Stimmung, Weihe, Poesie und Leben kann auch im Raum sein.

(Der Schluß folgt)



WILLY ZÜGEL — ENTEN (BRONZE)

CARLOS GRETHE †

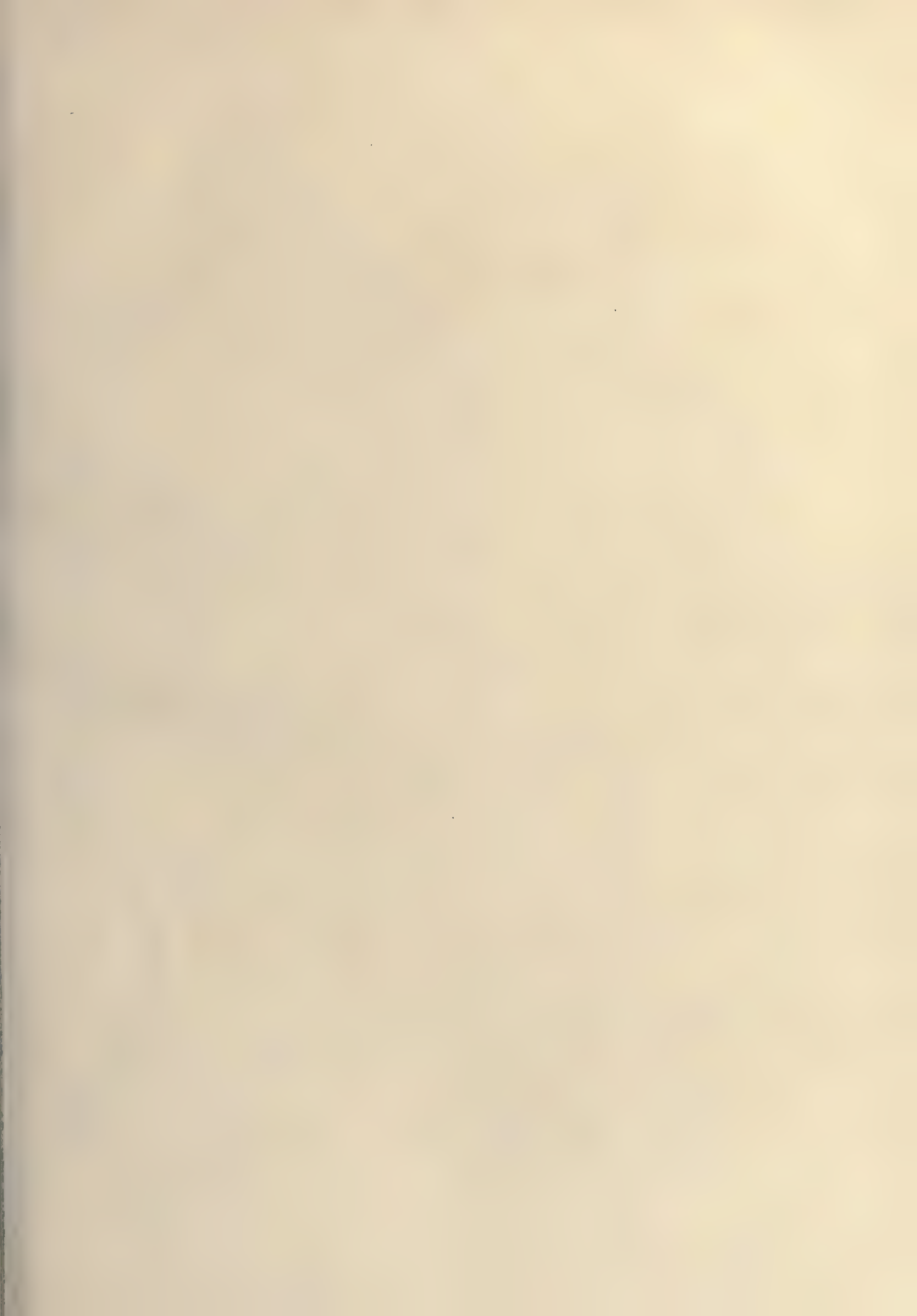
Gestorben zu Nieuwport am 24. Oktober

CARLOS GRETHE ist in der Vollkraft seines Lebens und Schaffens abgerufen worden. Geboren am 25. September 1864 in Montevideo (Uruguay) als Sohn deutscher Eltern, kam er schon mit fünf Jahren nach Hamburg, wo er seine Jugend verlebte. Als Sechzehnjähriger bezog er die Karlsruher Akademie, der er später als Lehrer angehören sollte, zu einem achtjährigen Studium, das nur durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris bei Julien unterbrochen wurde. Die große denkwürdige Münchner Internationale Kunstausstellung 1888 brachte dem erst Vierundzwanzigjährigen einen großen Erfolg, der die Aufmerksamkeit der Künstler auf ihn lenkte. Grethe hatte damals sein großes Bild „Lustige Seeleute auf einem Walfischfänger" ausgestellt, das durch seine lebendige Auffassung und noch mehr durch die für Deutschland ganz ungewöhnliche Frische seiner Malerei großes Aufsehen erregte. Mit diesem Bilde hatte Grethe gleichsam den ihm eigenen, ganz persönlichen Grundakkord angeschlagen, als Maler des Meeres und aller derer, für die das Meer ein Arbeitsfeld bedeutet. Seine Schilderungen aus dem Leben der Lotsen und Fischer, insbesondere der Krevettenfischer, sind ja allgemein bekannt und namentlich den letzteren, wie sie in machtvollen Silhouetten gegen die dunstgeschwängerte Meeresluft stehen, wußte er oft einen Zug von Größe zu verleihen. Und wenn auch seine Kunst mehr effektvolle als intime Züge aufweist, in dieser einem Naturtrieb zu vergleichenden Liebe zum Meere hat sie ihren eigenen persönlichen Charakter erhalten. H. T.

PERSONALNACHRICHTEN

BERLIN. ULRICH HÜBNER hat das Meisteratelier für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie erhalten, das vor ihm Albert Hertel inne hatte.

GESTORBEN: In München, 71 Jahre alt, der Maler und Illustrator RICHARD PÜTTNER, bekannt hauptsächlich als Illustrator einer Reihe von Familienblättern und einiger großer Prachtwerke über verschiedene Alpenländer, dann auch als Mitarbeiter der „Jugend"; in München im Alter von 49 Jahren FRANZ RINNER, der besonders auf dekorativem Gebiet tätig war; in Düsseldorf der Genremaler K. SEYPPEL, 67 Jahre alt; in Hamburg am 22. Oktober der Maler FRIEDRICH SCHWINGE, hauptsächlich erfolgreich als Maler der niedersächsischen Flachlandschaft, dann auch als Schöpfer von See- und Tierbildern.





Theodor Georgii — Mezzotint Bruckmann

Diana



H. DÜLL UND G. PEZOLD ANLAGE MIT GARTENPLASTIKEN

VON MÜNCHNER PLASTIK

Von Alexander Heilmeyer

II (Schluß)

Wenn man heute in Deutschland von „Naturnähe" in der Plastik spricht, denkt man allgemein nur an die Franzosen. Von den Franzosen läßt man sich auch in der Plastik den krassesten Naturalismus gefallen. Die banalste Naturdarstellung findet bei uns immer noch ihre Bewunderer. In jedem Tonklumpen, den uns französische Bildhauer vorsetzen, wittert der Deutsche Genialität. Das kommt zum Teil daher, daß viele neuere Kunstschriftsteller nur durch die Schule des Impressionismus gegangen sind und ihnen daher die Form ein Geheimnis blieb. Am Ende ist es für den Schriftsteller doch nur das Gegenständliche, das ihn „literarisch" anregt. Er empfindet auch bei Rodin nur „Esprit"; aber nur selten das künstlerisch Wertvolle, die Form. Rodin steht der Natur sehr nahe; besonders in seinen Porträtbüsten. Sie sind in ihrer subjektiven Auffassung der Natur, wie in dem malerischen Esprit ihrer Darstellung unnachahmlich. Aber es hat gar keinen Zweck, sie immer mit unseren heimischen Schöpfungen in der Porträtplastik zu vergleichen — so etwa, daß man dem Franzosen mehr „Natur" und dem Deutschen mehr „Plastik" zubilligt. Auch Rodins Büsten zeigen gerade so viel „Kunst" wie „Naturform". Im übrigen unterscheiden sie sich als Erzeugnisse eines anderen Temperamentes und einer ganz anderen Rasse grundsätzlich von dem, was wir zurzeit in der Kunst wollen. Es hieße auch unser Kunstwollen mißverstehen, wenn man in der deutschen Plastik nur formale Bestrebungen sieht. Im Grunde wollen wir nichts anderes, als



W. NIDA-RÜMELIN
HOLZFIGÜRCHEN

was schon in der Kunst unserer Vorfahren festgelegt ist. Ein Blick auf ein Bildnis von Dürer oder Holbein sagt alles. Das Immergültige darin: die unbestechliche, auf die klare Wiedergabe der individuellen Form gerichtete Sachlichkeit, die charakteristische Schärfe und Bestimmtheit im Ausdruck individuellen Lebens — in vollendeter Kunstform ausgeprägt, das ist auch heute noch das Streben der Besten. Wenn wir in diesem Sinne von Naturnähe sprechen, stehen die Bildnisbüsten der Münchner den Alten nicht nach. HILDEBRAND, BERNHARD BLEEKER, HAHN, KURZ haben Bildnisbüsten geschaffen, die nach der Seite der Natur- wie der Kunstform vollwertige reife Schöpfungen der modernen Plastik darstellen (Abb. S. 132, 139, 135 und 156). Wir legen dabei nicht einmal besonderen Wert auf das Formale und Technische, auf die materialgerechte Behandlung von Marmor und Bronze, obwohl sie auch nach dieser Seite hin leicht als mustergültig angesehen werden könnten. Es ist nicht nur das „Nur Plastische", was uns in München begegnet, es sind auch die anderen Qualitäten vorhanden. Wie liebenswürdig berührt z. B. eine so naturfrische und zugleich anmutige Schöpfung wie die Halbfigur des Jungen L.H. von JENNY BARY-DOUSSIN (Abb. S. 152) und die prächtige naturfrische Büste von KNECHT.

Ausdrucksvolle Charakterisierung und feines Stilgefühl zeichnen auch die Büsten von GEORG RÖMER aus. Nicht weniger fein und geschmackvoll sind FR. LOMMELS Porträtarbeiten (Abb. S. 148); Büsten von C. A. BERMANN u. a. F. BEHN schuf in dem Bildnis Emanuel Seidls eine originelle Holzbüste (Abb. S. 142) und CH. JÄCKLE kultiviert in seiner weiblichen Büste einen sehr geschmackvoll gebändigten Naturalismus (Abb. S. 147).

Die Münchner Porträtplastik zwingt in ihren hervorragendsten Aeußerungen auch jene zur Anerkennung, welche sich der Statuarplastik gegenüber kritisch verhalten. Man sagt: die Münchner Figuristen kämen wie die alten Zopfbildhauer mit ein wenig Anatomie und ein wenig von der Antike abgeleiteter Proportion aus. Man sehe, lautet ein oft erhobener Einwurf, den Figuren immer gleich die künstlerische Methode an, nach der sie gemacht wären, von Natur wäre darin meist wenig zu finden. Ganz besonders hart geraten die Theoretiker, Dogmatiker und Sektierer aneinander, wenn die einen als Anhänger des starren Systems das statische Problem der Form und die anderen das Problem der Bewegung in der Plastik verfechten. Diejenigen, welche die Bewegung als plastischen Vorwurf an die erste Stelle rücken, werfen den anderen vor, daß sie die Plastik zu sehr im Geiste der Schwere beließen, sie zu sehr in architektonische Fesseln legten, um darin auch noch dem Ausdrucke des Lebens gerecht zu werden. Die Vertreter des Expressionismus in der Plastik argumentieren letzten Endes gegen die erzieherische Bedeutsamkeit der Steinbildhauerei und übertreiben deren negative Folgeerscheinungen.

Was hier die Kritik hervorhebt: eine gewisse straffe, tektonische Gebundenheit der Form haftet als ein charakteristisches Merkmal der Münchner Plastik an; vornehmlich der Steinplastik. Wir sollten uns aber vorerst daran erfreuen, daß wir doch



LUDWIG DASIO HIRSCHGRUPPE (BRONZE)



CHARLES JAECKLE
BILDNISBÜSTE (MARMOR)



FRIEDRICH LOMMEL ❧ MÄNNLICHE PORTRÄTBÜSTE (BRONZE)

wenigstens in einem wieder etwas von ursprünglichem Kunstcharakter aufweisen können. Die Gefahr, dadurch unfrei zu werden, ist nicht groß; viel größere Gefahren erwachsen der Kunst aus der Disziplinlosigkeit modernsten Kunstschaffens.

Wir sehen in den guten Arbeiten der Münchner Plastik die verschiedenen plastischen Ausdrucksmöglichkeiten zur Geltung gebracht. Durch die Steinbildhauerei wird uns in der Statue die Ruhe und Einheitlichkeit der Erscheinung vor Augen gestellt und in der Bronzebildnerei der Ausdruck bewegteren Lebens. Nach beiden Seiten hin hat die Bildhauerei in München Fruchtbares geleistet. Steinfiguren und -Gruppen von A. v. HILDEBRAND, H. KURZ, H. HAHN, K. AKERBERG, C. A. BERMANN, TH. GEORGII (Abb. S. 136, 137, 138, 151) und anderen jüngeren Künstlern beweisen es. Nicht weniger günstig entwickelt sich auch die Bronzebildnerei. Man muß dabei in erster Linie an Bronzefiguren denken, die eigentlich im strengen handwerklichen Sinne keine sind, sondern nur ausgezeichnet modellierte Figuren, die in ihrer Erfindung und Darstellung das Plastische der bewegten Erscheinung wiedergeben, wie es die Steinfigur nicht kann. Gerade auch unter den jüngeren Bildhauern sind Talente, welche überraschend kühne neue Bewegungsmotive darstellen, wie z. B. HERMANN BLEEKER jr. in seinem schreitenden Manne (Abb. S. 157), F. BEHN in seinem Bogenschützen und MAURITIUS PFEIFER, der dasselbe Motiv in einer



J. VIERTHALER
NACH DEM BADE (BRONZE)

stark bewegten Figur behandelt, ebenso ANTON KRAUTHEIMER, der den jungen Herakles als Brunnenplastik darstellt (Abb. S. 153). Im Gegensatz zu dieser mimisch bewegten Ausdrucksplastik, die sich mehr der Kleinplastik nähert, steht die monumentale Plastik, die eine straffere Geschlossenheit der Komposition und größere Klarheit und Deutlichkeit der Silhouette bedingt. Um dafür gleich zwei neue Beispiele zu nennen, die diese Forderungen aufs schönste erfüllen: HILDEBRANDS Prinzregenten-Denkmal in München und HERMANN HAHNS Goethe-Denkmal für Chicago (Abb. s. Novemberheft S. 94 und 95).

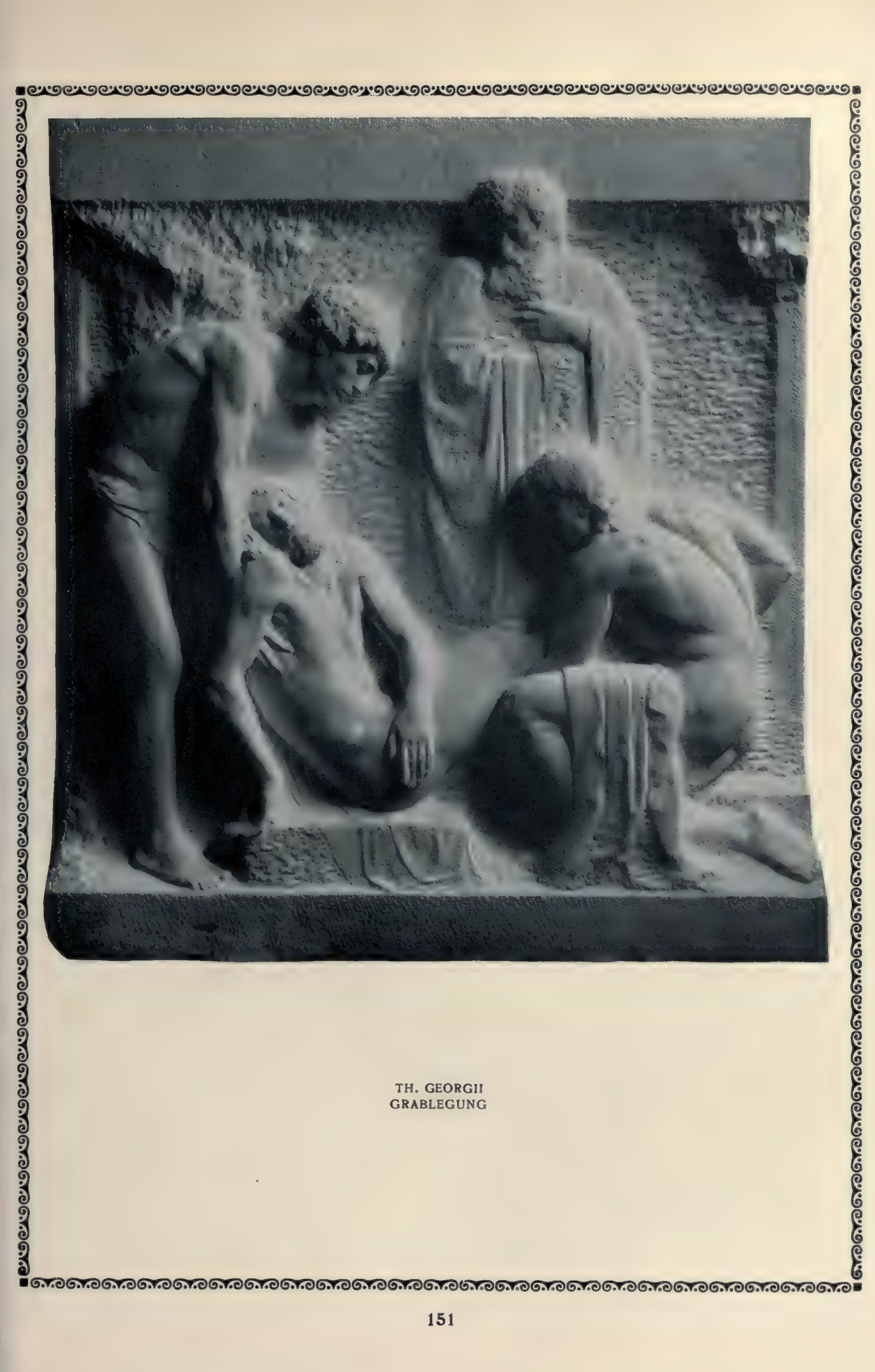
Daß aber der Wille zum Architektonischen und Monumentalen keineswegs den Sinn für das Natürliche tötet und auch der Liebenswürdigkeit der Darstellung keinen Abbruch tut, davon überzeugt ein Blick auf die Münchner Tierplastik. In ihren besten Schöpfungen bekundet sich eine überraschende Naturnähe und doch überaus sichere plastische Gestaltungskraft. Die von GEORGII und RÖMER geschaffenen Tierplastiken im Ausstellungspark zeigen überdies auch noch, wie man Tierplastik plastisch behandeln und wie man sie im Sinn moderner Gartenplastik wirkungsvoll im Freien aufstellen kann. Neben Georgii (Abb. S. 134) und Römer sind vor allem F. BEHN und W. ZÜGEL (Abb. S. 144), W. MEIER und die hochbegabte Bildhauerin BARY-DOUSSIN mit feinen Tierstücken, meist Kleinbronzen, hervorgetreten.



H. BAUER FLÖTENDER PAN

Mit der Betrachtung dieses liebenswürdigen Zweiges der Münchner Plastik nähern wir uns bereits der Welt der Kleinplastik. Die Münchner Kleinplastik erweist sich ziemlich frei von dem am häufigsten auftretenden Fehler der Kleinplastik — daß sie eigentlich keine Klein-, sondern verkleinerte Großplastik ist. In den meisten Fällen begegnen wir nämlich Kleinplastiken, die bekannte und beliebte Großplastiken darstellen und auch der Bildhauer greift meistens zu diesem Mittel, um schwer verkäufliche Originale als Kleinplastik unter die Leute zu bringen. Die bekannte Kleinplastik ist meist solche „Verkaufsplastik“. Wer denkt daran, daß Kleinplastik ihre eigenen Entstehungsbedingungen hat, daß sie in der Formgebung und Proportion „anders“ beschaffen sein muß als Großplastik? Die Bildhauer sollten daher diesen Unterschied auch in der Bezeichnung zum Ausdruck bringen und für vervielfältigte, auf kleineren Maßstab reduzierte Werke, die Bezeichnung „Reproduktionsplastik“, hingegen für originale Werke die Bezeichnung „Originalkleinplastik“ einführen.

Um diesen Unterschied gleich hier festzuhalten, wollen wir nur originale Kleinplastik besprechen und auch nur solche Werke im Bilde vorführen. Münchner Originalkleinplastiken von H. HAHN, F. v. STUCK, G. RÖMER, J. VIERTHALER, L. DASIO, E. BEYRER, L. EBERLE, NIDA-RÜMELIN, H. SCHWEGERLE (Abb. S. 140, 143, 146, 149)



TH. GEORGII
GRABLEGUNG

zeichnen sich vor allem durch eine sinngemäße kleinplastische Formgebung und durch eine materialgerechte Behandlung aus, die in ihren besten Leistungen an alte Stücke erinnert. Sie sind direkt für die Betrachtung in der Nähe und sozusagen für die Hand des Liebhabers gearbeitet. Denn bei einer Kleinplastik braucht man an keinen bestimmten Aufstellungsort zu denken, sie soll im Gegenteil den Beschauer förmlich reizen, sie in die Hand zu nehmen, um sie von allen Seiten zu betrachten. Ein Hauptvergnügen des Liebhabers besteht gerade darin, bei dieser intimen Betrachtungsweise ihre Schönheiten nach und nach zu entdecken. Nicht anders entdeckt man auch die Schönheit der Münze, Medaille und Plakette. Aus dieser Kunst spricht vielleicht am deutlichsten und lautesten der Geist der eigenen Zeit — die epigrammatische Schlagkraft und Gegenständlichkeit der künstlerischen Darstellung. Die Münchner haben künstlerisch wie handwerklich die Grundlagen unserer neuen deutschen Medaillenkunst gelegt und namhafte Künstler wie M. DASIO, H. HAHN, G. RÖMER, H. SCHWEGERLE, B. BLEEKER, F. LOMMEL, V. OPPENHEIMER dazu beigetragen, die Kunst der Medaille wieder zu heben (Abb. S. 134, 140, 153).



J. VON BARY-DOUSSIN KNABENHALBFIGUR

Bei der Liebhaber- und Kammerkunst der Medaillen-, Plaketten- wie überhaupt bei der plastischen Kleinkunst tritt eine besondere künstlerische Bewertung des Materials in Kraft. Das Material erhält hier oft eine Bedeutsamkeit und einen Eigenwert, wie sie die Großplastik nicht kennt. Die Berechtigung dazu liegt in den maßstäblichen Verhältnissen der Kleinplastik, die uns die Wirkung des Materials nahe vor Augen stellt und in der Absicht, interessante, kostbare Materialien um des ästhetischen Reizes und ihrer besonderen Wirkungen willen zu verwenden. Daher Bronze oft mit Email zusammengestellt erscheint, Silber und Gold mit geschnittenen Steinen, Keramiken mit köstlichen Glasuren u. dgl. Arbeiten von DASIO, HALBREITER, KILLER und LUDWIG EBERLE sind in dieser Hinsicht besonders interessant. Merkwürdig ist, daß die Holzplastik in München trotz einer alten lokalen Tradition nach ihrer künstlerischen Seite hin noch so wenig Vertreter gefunden hat. Wir sehen gewöhnlich nur handwerklich hergestellte Schnitzereien und Arbeiten, welche aus den Werkstätten für kirchliche Kunst hervorgehen. Es fehlt vielleicht nur eine kräftige Anregung in Schulen und Werkstätten. Und wir sollten diese nicht versäumen. Sehen wir doch, was Berlin neuerdings für Anstrengungen macht, um die Holzbildnerei wieder auf ihre alte Höhe zu bringen und sie dem Publikum wieder vertrauter zu machen. Dazu scheinen uns vor allem Holzbüsten von Angehörigen der Familie geeignet, wie sie z. B. MAX HEILMAIER, JOH. FREY u. a. ausführten. Denn von aller Plastik ist die Holzplastik die volkstümlichste und wie geschaffen für das Haus.

Volkstümlich geworden ist die Plastik in München vor allem durch die Kunst an der Straße, auf öffentlichen Plätzen, an öffentlichen Gebäuden, Brunnen und Brücken. Die so oft bekrittelte Architekturbildhauerei war es, die Sinn und Verständnis für Plastik im Volke erweckt hat. Mag man ihr auch immerhin eine gewisse Manier zuschreiben; in ihren besten Werken, und sie treten ziemlich häufig und zahlreich



ADOLF VON HILDEBRAND
BOGENSCHÜTZE





M. DASIO



MEDAILLE AUF DEN BILDHAUER J. FLOSSMANN

auf, hat diese Kunst eine Reihe volkstümlicher, origineller und anmutiger Bildwerke geschaffen. Münchner Architekturplastik im besten Sinne sehen wir am Neubau der Universität von H. Hahn, J. Flossmann und G. Albertshofer; am Neubau des Polytechnikums von Ernst Pfeifer (Abb. S. 131); an der Chirurgischen Klinik von Julius Seidler; an Münchner Schulhäusern von J. Flossmann; an den Geschäftshäusern Drey und Ballin von Düll und Pezold (Abb. S. 160), Oberpollinger und Tietz von Julius Seidler; an der Dresdener Bank von Heinr. Wadere (Abb. S. 158) u. a.; ferner an den Münchner Isarbrücken von Heilmaier, Wrba, Bradl, Pfeifer, Dasio, Düll und Pezold, Killer. Als gute Architekturplastiker haben sich ferner erwiesen: H. Bauer, Resch, Nida-Rümelin, Halbreiter, Hoffmann. An öffentlichen Brunnen sind es Arbeiten von A. v. Hildebrand, Erwin Kurz, Hubert Netzer, Karl Killer, H. Düll und Pezold, J. Bradl, J. Flossmann (Abb. S. 159) und anderen, welche die Reize feiner Brunnenplastik mit volkstümlichem Ausdruck vereinigen.



A. KRAUTHEIMER DER JUNGE HERKULES (BRONZE)

Was der Münchner Bauplastik so gerne als „Beschränktheit“ ausgelegt wird: die feine Ein- und Unterordnung in die Architektur, ist ihre beste Tugend. Im Gegensatz zu der vom Stukkateur erfundenen und willkürlich angewandten Klebeplastik erhält die Münchner Bauplastik von der Architektur Maß und Takt; sie entwickelt sich organisch aus der Architektur, ordnet sich als Hausplastik dem Relief der Fassade unter und erfreut als plastisches Hausbild den Beschauer. Und welch besonderen Reiz geben die feinen Ecklösungen, an Hausecken angebrachte plastische Bilder, dem Haus- und Straßenbild! Bald ist es ein Relief über der Haustüre, bald ein Zunft- oder Geschäftszeichen, ein plastisches Wirtshausschild, oder eine mit einer Madonna geschmückte Hausecke, oder ein feines Brünnlein, die das Auge anziehen, fesseln und er-



F. BEHN WOLFSBRUNNEN IN STEIN IM ERZGEBIRGE

götzen. Wieviel Freude kommt so in ein Stadtbild und wie viel Anregung zu besinnlicher Betrachtung! Und das setzt sich von der Straße aus fort bis hinein in die Wirtsstuben, in die Kaufhäuser, in die öffentlichen Gebäude, Schulen, selbst Kasernen, Krankenanstalten und Friedhöfe. Das ganze private und öffentliche Leben ist mit diesem frohen lebensfrischen Hauch von Kunst durchdrungen: Freude, Vergnügen, Erholung, Belebung und Erhebung spendend.

Nicht nur die Kunst selbst ist von diesem glücklichen Zuge der Durchdringung und Erneuerung des Schönen im Leben ergriffen, auch die Stadt und der Staat tun ihr möglichstes, dieser Renaissance der Plastik die Wege zu bereiten. Das glänzende Resultat, das wir in fertigen Werken vor uns sehen, ist die Frucht lange vorhergehender, mühevoller erzieherischer Arbeit zur Plastik. Wer weiß, wie problematisch im allgemeinen alle schulische Erziehung zur Kunst ist, wird erkennen, daß hier die künstlerischen Bildungsstätten allen Anforderungen genügen. Es stehen eben an maßgebenden Stellen ausgezeichnete, meist aus dem Künstlerstande selbst hervorgegangene Männer, die die Kunst in der Schule vor aller Bureaukratisierung und Schablonisierung bewahrt und immer die rechten Künstler an die rechte Stelle berufen haben. Der künstlerische Nachwuchs, der heute in den städtischen Bildhauerfachschulen, an der Kunstgewerbeschule, am Polytechnikum und an der Akademie herangebildet wird, berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Und das ist gut, denn auf der Tüchtigkeit und dem Können der Jugend beruht schließlich die nächste Zukunft der Münchner Plastik.

ZUR UMHÄNGUNG IN DER MÜNCHNER NEUEN PINAKOTHEK

Eher noch, als man zu hoffen wagte, hat nun auch die vielverrufene Neue Pinakothek ihre gänzliche Neugestaltung erfahren. Letztere ist ein Werk ihres derzeitigen Leiters, Dr. HEINZ BRAUNE, der damit aufs glücklichste fortsetzt, was Herr von Tschudi in der Alten Pinakothek an erfolgreicher, einer gesteigerten modernen kunstwissenschaftlichen Erkenntnis entsprechenden Reorganisationsarbeit geleistet hat.

Dort jedoch war nur in einem Bestand umsichtig zusammengetragener Schätze größere Uebersicht zu schaffen, galt es, nur weniges zu entfernen und den Rest so anzuordnen, daß erstens einmal die Werke einander nicht mehr so drückten wie vorher und weiterhin alle Standardwerke der Galerie in unmittelbarste Betrachtungsnähe des Beschauers gebracht wurden; hier jedoch mußte aufs Ganze gegangen werden, mußte sozusagen erst ein Augiasstall ausgemistet werden.

Denn daß die Neue Pinakothek in ihrer bisherigen Verfassung auch nicht annähernd die Bezeichnung einer Qualitätsgalerie verdiente, darüber war sich jeder klar, der mit ihrem Inhalt vertraut war, und daß München, die Kunststadt, wollte sie in ihrer Neuen Pinakothek etwas ähnlich Gleichwertiges besitzen, wie in ihrer Alten, höchste Zeit hatte, energisch Abhilfe zu schaffen, darüber bestand unter Einsichtigen auch seit langem schon kein Zweifel mehr.

Und doch wußte jeder auch, der mit den Verhältnissen am Platze vertraut ist, wie unendlich schwierig es gerade hier sein würde, einen Wandel herbeizuführen, welch tausenderlei Schwierigkeiten sich dem entgegenstellten und man muß wahrlich dem besonderen Dank zollen, der sich dem dornenvollen Unternehmen zu unterziehen den nötigen Mut aufbrachte.

Eine schier unlösbare Aufgabe fand er ja schon allein darin, Systematik in das Ganze zu bringen. Die Ergänzung des Bestandes war in den letzten Dezennien auf die törichtste Art von der Welt vorgenommen worden. Man sammelte nicht nach einem bestimmten Plan, sondern griff nach Belieben jedes Jahr ein paar Künstler heraus, von denen dann gekauft werden mußte, was das Jahr von ihnen gerade brachte, gleichviel ob sie dadurch entsprechend und charakteristisch repräsentiert wurden oder nicht. So waren bisher gerade die klassische Periode der Münchner Malerei, die siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, nur unzulänglich vertreten, da Unverstand und kleinliche Rücksichten die gebotenen Gelegenheiten zu günstigem Erwerb von Meisterwerken aus jener Epoche haben verpassen lassen, dagegen hatten sich Mengen von Belanglosem und Minderwertigem angestapelt, das nun ins Depot mußte, sollte durch die weitere Anwesenheit davon nicht der Versuch einer klaren Darstellung des Entwicklungsganges der Malerei im 19. Jahrhundert und der jüngsten Gegenwart illusorisch werden.

Daß es Dr. Braune gelungen ist, ein wenn auch leider bei weitem noch immer nicht vollständiges, so doch immerhin schon schönes Bild dieses Werdeganges zu geben, das anregend und informatorisch wirken muß, halte ich für den größten Gewinn der gegenwärtigen Neugestaltung; für die Zukunft sind nun die Richtlinien festgelegt und es ist undenkbar, daß jetzt auch dem Kurzsichtigsten nicht das Auge darüber aufgehen wird, wie in Zukunft zu kaufen ist, um einerseits noch nachzuholen, was noch nachzuholen ist und andererseits von der Kunst der Gegenwart anzugliedern, was Genuß und erzieherischen Wert einer modernen Galerie auf die Höhe führen, auf die sie in einer Stadt wie München absolut gebracht sein müssen.

Es hat keinen Sinn, angesichts des trefflichen Gelingens der Umgestaltung im ganzen, Ausstellungen im Detail, die wohl hier und dort zu machen wären, zu machen; wir wollen uns freuen, daß nun einmal dieses schwierige Problem einer gewissen Lösung entgegengeführt ist und daß wir nun eine moderne Galerie besitzen, die sich den besten ihresgleichen in der Welt einigermaßen zur Seite zu stellen vermag.

Die Anordnung, in der sich die Pinakothek dem Beschauer nun darbietet, ist im kurzen folgende: Der Stiftersaal, in den man beim Hereintreten gelangt, hat seine alte Gestalt bewahrt und durch eine Türe rechts erreicht man wie bisher die Kabinette auf der Nordseite, von wo aus der Rundgang an den Fensterwänden entlang, über den Part im Westen nach der Südseite zu im großen genommen zugleich auch eine Führung in historischer Folge bedeutet. Die großen Säle hinter dem Stiftersaal dagegen bilden heute keine zusammenhängende Reihe mehr, sondern ordnen sich mit Ausnahme des unberührt gelassenen Raumes mit den Landschaften Rottmanns ebenfalls methodisch dem Leitgedanken geschichtlicher Gruppierung ein. So hat man nun rechts im ersten Kabinett Koch und die Romantiker



G. RÖMER BRÜNNCHEN



H. KURZ
BILDNISBÜSTE



H. BLEEKER JR.
SCHREITENDER MANN



H. WADERE ☙ BRONZEFIGUREN AN DEN PFEILERN IN DER DRESDENER BANK, MÜNCHEN

vor sich; ihnen folgt eine Serie Edlinger und die Vertreter der bürgerlichen Malerei jener Zeit. Weiter: Münchner Ansichten von Quaglio; die Zeit des Kronprinzen Ludwig, Schwind, Rottmann; die Italien- und Griechenfahrer, außerdem Spitzweg und Schleich; die Wiener und Düsseldorfer; ausländische Maler; Menzel und Auswärtige, wie Schönleber, Kalckreuth usw.; Busch und Zeitgenossen; neuere Münchner (Diez, Thor usw.) und die Secessionsmaler. Schließen sich an auf der Südseite eine Gruppe, bestehend aus Malern wie Lenbach, Defregger, Vautier, Max, Stuck usw.; gefolgt von einer weiteren, von Fr. A. von Kaulbach, Löfftz, Hengeler gebildet. Dann: eine Vereinigung von Liebermann, Zügel, Samberger und einigen Holländern; Uhde, Habermann und Munkacsy; W. von Dietz und seine Schule, Keller und endlich für sich abgetrennt der Leiblkreis, Courbet miteingeschlossen.

Saal II, hinter dem Stiftersaal vereinigt nach Ausscheidung zahlreicher überflüssiger Stücke nun die Riesenbilder von Kaulbach, Piloty usw. mit einigen kleineren, großfigurigen Arbeiten jener Aera zu einer ebenso repräsentativen, wie charakteristischen Gruppe, dahinter liegt Saal III, die „Sensation“ der ganzen Neugestaltung, mit den aus Schleißheim geholten Marées und einem Vorraum, Feuerbach, Böcklin und Thoma gewidmet; Saal IV enthält eine Anzahl großer Bilder von Ketler, Kaulbach, Piglhein, Makart u. a. Saal V verschiedenerlei größere moderne Stücke von Segantini, Exter, den Scholleleuten, Weisgerber usw.

Als die gelungensten Räume möchte ich die zwei ersten Kabinette links mit den Bildern von Leibl und seinen Freunden, von W. von Dietz und Keller bezeichnen; hier ist wirklich eine Aufklärung über einige Fragen in der neueren Malerei erreicht, die von weitgehendster Bedeutung sein wird; mit der Hängung im Maréessaal kann ich mich jedoch nicht in allem einverstanden erklären. Vielleicht ist auf dieses Moment der Neuordnung im Detail nochmals ausführlicher zurückzukommen, ebenso wie auf die jetzige Plazierung der Tschudi-Gedächtnisstiftung, die im Erdgeschoß in drei Räumen von allem übrigen abgetrennt wurde, was wohl eine Konzession an immer noch beunruhigte Gemüter ist. Abgesehen davon, daß von dieser Kollektion sehr vieles ruhig wieder als nicht vollwertig verschwinden muß, sind gerade einige der besten Stücke so wenig glücklich gehängt, daß sie dabei für den Eindruck sehr zu Schaden kommen; das liegt ja wohl an dem nicht zu ändernden Seitenlicht, das diese Räume geben; aber eben der wenig günstigen Verhältnisse wegen, unter die man gezwungen wurde, hätte vielleicht doch ein radikalerer Ausweg gewählt werden müssen.

Doch sollen diese letzteren paar Punkte der Bemängelung keineswegs dem hohen Lob Abbruch tun, das dem Unternehmen in seiner Gesamtheit unbedingt gespendet werden muß. M. K. ROHE

HERBSTAUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

Die Secession bringt als Herbstveranstaltung eine Ausstellung von Studien und Skizzen ihrer Mitglieder. Vielleicht war bei der Wahl dieses Themas auch der praktische Gesichtspunkt mitbestimmend, in diesen schweren Zeitläuften gerade zum Verkauf kleinerer und gangbarerer Objekte Gelegenheit zu bieten; in rein künstlerischer Hinsicht hat sich die Künstlervereinigung damit eine undankbare Aufgabe gestellt. Ohne in die Strenge eines Marées zu verfallen, der die Studie für die Sache ausschließlich des Künstlers, nicht die des Publikums erklärte, wird man letzterem sicher ein Interesse — soweit es nicht kunsthistorisch ist — an solchen Skizzen und Studien absprechen können, die lediglich Arbeitszeug, vorbereitendes Material sind. Für den Laien, für das Publikum der Ausstellungen also, gewinnen jene Erzeugnisse erst selbständigen künstlerischen Wert, wo sie etwas geben, was das Bild nicht geben wird: entweder den Natureindruck in der vollen Frische, ehe er vom schöpferischen Geist zu einem bestimmten künstlerischen Zwecke umgestaltet worden ist; oder aber eine infolge des Mangels vielfacher Rücksichten um so schärfere Betonung und Hervorhebung gerade dieser künstlerischen Intentionen. Also entweder die größte Unbefangenheit oder die schärfste Bewußtheit gegenüber dem Objekt und der Aufgabe; immer aber eine Unabhängigkeit von Bild und Bildmäßigem und damit eine Konzentration auf das Wesentliche, wie es Schadow mit Beschränkung auf eine Gruppe solchen Studienmaterials klassisch geprägt hat: Zeichnen ist weglassen.

Beide Arten von Studien fehlen aber in der Ausstellung fast völlig. Von solchen, die die künstlerische Absicht zu besonderer Reinheit konzentrieren, die also gewissermaßen den Weg skizzieren, den der Maler zu machen beabsichtigt, ist nichts vorhanden, was etwa mit den Farbenstudien und Zeichnungen Hölzels bei Miethke verglichen werden könnte; ja, bei den Studien Engelharts zu seinem Waldmüllerdenkmal, also angeblich einem Werk monumentaler Skulptur, wirkt geradezu erschreckend, was den Künstler alles nicht interessiert hat und wie ihm die Genregruppe als solche die Hauptsache war. Dasselbe ängstliche Kleben am Gegenstand ist auch sonst so sehr die Hauptnote der dargebotenen Werke, daß es den Anschein gewinnt, frische Einfälle, geschickte Notizen, lebensprühende Abkürzungen der Wirklichkeit wären der Einheitlichkeit der Ausstellung



J. FLOSSMANN — PAULANERBRUNNEN IN MÜNCHEN



K. KILLER — FIGUR AUF EINEM TREPPENPFEILER



H. DÜLL FIGUR AM HAUSE BALLIN IN MÜNCHEN

zuliebe ausgeschieden worden; den Vorzug der Einheitlichkeit besitzt sie, der allerdings leider durch Eintönigkeit erkauft ist. Es sind fast durchweg sehr sorgfältige Studien nach der Natur, die tunlichst viel zu geben bemüht sind und eine dem Bilde möglichst nahe kommende Wirkung anstreben; brave Leistungen von guten Durchschnittskünstlern, die keinen Augenblick — auch der Natur gegenüber nicht — vergessen können, daß Bilder zu liefern, ihr Beruf ist. Studien und Skizzen, die die Phantasie kaum anregen, weil sie so fertig sind, merkwürdiger- — oder charakteristischer- — weise von solchen Künstlern, deren ausgeführte Bilder dann vielfach so unfertig aussehen, als wären sie erst das Rohmaterial zu geistiger Umschaffung.

Aus dieser ebenmäßig anständigen, weder im Guten noch im Schlechten erregenden Durchschnittsleistung, an der sich die meisten ständigen Aussteller der Secession beteiligen, müssen nur wenige besonders hervorgehoben werden: HERMANN GROM-ROTTMAYER, der in seinen breit angelegten Oelstudien eine wirkungsvolle Einfachheit anstrebt und in seinen Karikaturen einem harmlosen und lustigen Humor durch richtigen Illustrationsstil zur Geltung verhilft; RICHARD HARLFINGER, dessen Anteil an der Ausstellung vom Standpunkt seiner persönlichen Entwicklung vielleicht am interessantesten ist. Seine Oelstudien gleichen in der Auffassung völlig den Bildern, die er vor fünf, sechs Jahren auszustellen pflegte; durch den geschickt gewählten Standpunkt, durch die poetische Empfindung ausgezeichnete Arbeiten. Was ihm damals Endziel war, ist später sein Ausgangspunkt geworden; denn die ausgeführten Bilder der letzten Jahre zeigten viel mehr bewußte Umgestaltung, eine Durchtränkung des Naturausschnitts mit einem intensiveren Leben. Etwas von diesem enthalten die Zeichnungen, in denen Stadtganze und Einzelbauten tief verstanden und beseelt sind. Die Pastellstudien JAROCKIS, eine oder die andere Guasche von ROUX, ALOIS HAENISCHS sorgfältige Studien aller Art, LEOPOLD STOLBAS sauber aquarellierte Blumen und Schmetterlinge, CARL THIEMANNS leichte und wirkungsvolle, wenn auch wenig bedeutende Kohlezeichnungen, KLEMMS und KOLBES Studien zu Radierungen, einzelnes von JOSEF STOITZNER, MAXIMILIAN LIEBENWEIN, VLASTIMIL HOFMANN, MAX ESTERLE bringen spärliche hellere Töne in diese Ausstellung, die sich sonst einer uniformen akademischen Trockenheit und handwerklichen Solidität befleißigt. H. T.

ERINNERUNGEN AN ALBERT WELTI*)

Von Leopold Weber

Im Jahre 1891 war ich unter den graphischen Werken im Münchner Glaspalast auf eine seltsame Radierung gestoßen: ein Knäul Menschen stürmt in wildem Durcheinander auf der Glücksjagd dem goldspendenden Esel nach; der trottet hochgehobenen Schwanzes hinter der Kutsche der eleganten Glücksgöttin mit dem Mopse im Schoß und dem Sonnenschirm in der Rechten (Abb. S. 164/165). Ganz verdutzt stand ich davor: wie unmittelbar, wie leidenschaftlich bei allem krausen Humor, sprach hier jedes Gesicht, jede Bewegung, jeder Strich von einem inneren Erleben. Nicht weit davon hing das Selbstbildnis des Künstlers, darauf wies mich sein Landsmann Ernst Kreidolf: es zeigte einen hellockigen, schlanken, stramm aufrechten jungen Mann mit langgezogenem Schnauz, ernsten Blickes hinter der Brille, den Radierstichel in der Hand: Albert Welti.

Dann sah ich anno 96 in der Sommerausstellung der Secession seine „Mondnacht“: eine Frau auf breitem Ehelager schaut über den schwarzzottigen Schnarcher an ihrer Seite hinweg sehnsüchtig durchs offne Fenster in die helle Nacht, dort stößt der Geliebte ihrer Mädchenjahre, hoch zu Roß, am Hügelwalde ins Horn (Abb. Dezemberheft 1909).

Bald darauf, im Spätherbst, lernte ich Welti persönlich kennen. Er trat aus dem Nebenzimmer einer Wirtschaft heraus, wo die hiesigen Schweizer Künstler sich versammelt hatten. Ja, das war er, wie ich ihn aus dem Selbstbildnis kannte, nur ein wenig älter, Haar und Bart mehr naturmenschenartig verwildert, und der forschende Ernst des Auges, der mir dort entgegengesehen, der fehlte: die Hand weither entgegengestreckt, trat er auf uns zu mit leisem Lächeln, mit hellem, freundlich zutraulichem Blick; mitten unter die Fremden, als wären's lauter alte liebe Bekannte, Menschen, warmherzig und offen wie er, und nicht zweifelhafte Angehörige jener „méchanten Rasse“, von denen immer einer mehr haben und mehr sein möchte als der andre. Da ward mir, als spürte ich im Qualm und Bierdunst der Wirtsstube plötzlich etwas von jenem Wehen, unter dem das Eis knackend aufgeht über den Bächen ... Hinter ihm drein aber schritt einer mit schnurgradem Scheitel mitten durch die pechschwarzen Haare, ein „großes Tier“ unter den malenden Leuten, der klopfte ihm herablassend auf die Schulter. „Sind Sie der Albert Welti? — freut mich: Ihre Nebelreiter und Ihre Hexen haben mich interessiert.“ Welti aber stand treuherzig-verschämt da und ließ sich strahlenden Auges seine Ursprünglichkeit belobigen von der Zivilisation im Stehkragen.

Seit der Zeit verkehrten wir miteinander. Er hauste damals in der Nymphenburgerstraße 101, in den oberen Stockwerken des kleinen Häuschens, das dem Kupferstecher Schultheiß gehörte. Dort begrüßte einen meist schon im Gang mit ihrer hellen, kräftigen Stimme sein junges Weib, eine stattliche, blauäugige, blonde Bernerin, mittelgroß, in einfachem Hauskleid mit bloßem Hals und offenen Armen — eine Tracht, die ihrem freien, raschen Wesen besser anstand, als städtische Moden; im Atelier schwang der Meister fröhlich den langen Arm hoch zum Willkommen; und alsbald tauchte unter Stuhlbeinen oder zwischen Kisten auch der zweijährige Bub auf mit seinem großen buschigen Kopf, immer in Bewegung auf Phanta-



ALBERT WELTI SELBSTBILDNIS (ZEICHNUNG)
Original im Besitz des Museums in Basel

*) Siehe auch unseren illustrierten Aufsatz über Welti in Jahrgang 1909/10, Dezemberheft.

siepfaden, ohne — zum Schaden seines Schädels — viel auf die harten Realitäten zu achten (Abb. „Mutter und Kind“ nebenan).



ALBERT WELTI ✎ FRAU UND SOHN DES KÜNSTLERS (RADIERUNG)

Welti war vor knapp einem Jahre im Herbste 95 mit seiner kleinen Familie aus Höngg im Limmattale bei Zürich hierher verzogen. Sein Gönner, der „Agrarier“ Rittergutsbesitzer Franz Rose aus Döhlau in Ostpreußen, hatte ihn auf drei Jahre sichergestellt, damit er ganz seiner Kunst leben könne. Eben vollendet standen in seinem Atelier die „Nebelreiter“: wildstruppige Kämpfer der Wetterschlacht toben um eine Felsklippe in Wolken. Dann die „Hexen“: aus dem qualmenden hohen Schlot wirbelt's eine Schar von Besenreiterinnen heraus, die tummeln ihre Rosse in der bläulichen Mondnacht über dem Städtchen (Abb. Dezemberheft 1897). Nebenbei plagte er sich mit einem närrischen Einfall, die „Seligen Morgenträume“: im Wäldchen überm Dorfe ragt in der Dämmerfrühe ein Baum, alle Aeste voll von seltsamem Gevögel: Schläfer, die stürzen, so wie sie erwachen, jählings aus den Zweigen auf den „Misthaufen“ der nüchternen Wirklichkeit. Auch der „Hochzeitszug“ über der Brücke begann damals schon Gestalt zu gewinnen (Abb. Dezemberheft 1909). Und die erste Fassung der „Penaten“ entstand: Johann, der muntre Seifensieder, wird im Sarge über Land zu Grabe getragen von seinen „Haustugenden“ (Abb. Oktoberheft 1906).

Wenn er einen vor die Bilder führte, so pflegte er sich zunächst langsam verlegen mit den Fingern im Lockengestrüpp seines Hinterkopfes zu wühlen, und dann begann er in abgerissenen Sätzen von den Schicksalen seiner Arbeit vor sich hin zu erzählen.

Er tat sich nicht leicht, bei allem Ueberfluß an Ideen, und so flott ihm das Technische eigentlich von der Hand ging. Es genügte ihm nicht, bloß „Stimmungen hinzuhauen“. Er ließ nicht ab, bis „die Idee so vor Augen trat“, wie er sie „im Kopfe hatte“, so oft sie ihm auch „entwischen“ und sich „dem Können anpassen wollte“. Und wenn sich die Einfälle bei ihm drängten, wenn sich ihm sechs, sieben verschiedene Lösungen auf einmal darboten, ja da hatte er erst recht die Qual der Wahl: da wurden grüblerisch gewissenhaft alle Möglichkeiten erwogen und einzeln durchgeprobt auf ihre Kraft.

Und während er so vor den Bildern erzählte, da traten alsbald auch Mutter und Kind hinter ihn und schauten und horchten. Denn was da auf der Leinwand entstand, das war ihnen allen dreien nicht irgend eine Kunstfertigkeit, die der Ernährer von Berufswegen ausübte, sondern das war wie ein Lebendiges, das zwischen ihnen aufwuchs, das zu ihnen gehörte. Selbst das Büblein fuhr, wenn man's emporhob, eifrig mit dem Zeigefinger vor dem Bilde herum und versuchte lallend zu erklären, was da geschah.

Die Kritik war noch nicht „eingestellt“ auf ihn damals, abgesehen von ein paar Eigenbrödlern, die fürs erste nicht zählten. „Böcklinschüler“ hieß die Parole, die von Zürich herüberklang. Ja, einer der Schriftgewaltigen dort — er ruht nun auch schon lange — rief ihn gerade in den Tagen väterlich duzend an in seinem Berichte: „Lieber Albert, laß die Hände vom Pinsel und bleib beim Radieren!“ Aber auch von den Kunstgenossen bekam er des öfteren bittre Pillen zu schlucken. Ganz empört schrieb er an Rose: „F. will mich mit der Kritik meiner Bilder auf den Kopf stellen

und bekämpft mir beständig meine „gespenstischen Reiter“ und die „Hexen“; jedesmal wenn er kommt, rät er mir, etwas anderes anzufangen. Jetzt frage ich doch einen Menschen, ob das eine Art ist!“ Und manch einer schüttelte den Kopf vor seinen Gemälden: warum er denn eigentlich die hübschen Landschaften durch das närrische Zeug von Gestalten und Geschichten verhunze?



ALBERT WELTI IN PULLACH (RADIERUNG)

Das brachte ihn ganz auseinander, und wenns von der Presse oder sonst Fernerstehenden kam, da warf er ohne weiteres das Unverständnis mit bösem Willen zusammen, da bleckte er ingrimmig-höhnisch die Zähne und knirschte es heraus von „Vetterliswirtschaft“ und Cliquen und Leuten, die „nicht sauber übers Nierenstück“ wären. Und wenn dann abends das Büblein schon schlief und die Frau nebenan, die Ellbogen aufgestemmt, las, wenn er vorm Zeichenbrett oder der Radierplatte saß und Strich um Strich setzte, da kochten und brodelten immer heftiger in ihm die Gedanken. Bis er den Stift wegwarf und zur Feder griff und hitzig zu schreiben begann, vier, fünf, sechs Bogen und mehr, ohne anzuhalten, in einem Trumm fort. Was rechte Kunst eigentlich sei, und was dazugehöre außer dem Können. Und dann ging’s los; über die Ungerechten, und über die Gerechten freilich manchmal auch; über die „Photographenkästengehirne“ und über den Naturalismus: der habe sich, „über seine eigene Grauheit erschrocken, neuerdings eine gelbe und blaue falsche Perücke angezogen“ und laufe als Impressionismus umher, aber das nütze ihm nichts! Und über das Spezialistentum überhaupt, das kleinliche Virtuosentum voll Eitelkeit, die „Pinselgymnastiker“ ohne Sinn für „das Eigentliche, Große, das der Menschheit Heil bringt in der irdischen Not“. Aber trotz alledem, getrost, „der Geist wird siegen, die lebendige Kunst steht auch mit dem geistigen Leben und Weben in innigstem Zusammenhang“, und dann „wenn endlich die wirklichen Kopf- und Phantasiemaler die Arme frei bekommen in der Welt, dann wird’s auch wieder einmal heiter und schön in der Kunst“. So saß er und schrieb und schrieb, bis Mitternacht längst vorbei war und die Frau ihn ins Bett trieb: er sei doch „bi Gott“ ein Maler und solle die Tinte den Schreibern überlassen und das Gescheitreden den Leuten, denen das Maul besser gehe als der Pinsel.

Aber im Grunde glaubte sie an seine Worte mit eben dem Stolz wie an seine Werke. Sie hatte früher selber gemalt — ein äußerst farbenkräftiges, schönes Blumenstück von ihr hat sich erhalten. Doch mit der Verheiratung hatte sie den Pinsel zuhinterst in den Kasten geworfen. „Ich bin nicht sehr erpicht auf Geistiges, das vom Weibe kommt“, schrieb sie; „ich kenne ja die Rasse und weiß, wie weit ihr zu trauen ist. Wir sind mehr geboren, Kunst zu



ALBERT WELTI UMZUGSANZEIGE (RADIERUNG)



ALBERT WELTI

genießen, als selbst Kunst zu schaffen, wir sind passive Naturen, wenn wir uns auch noch so agressiv aufführen".

Und nachdem sie so die Frauenfrage von Grund aus als Sachverständige erledigt, gab sie sich ihren Pflichten hin als „konzentriertes Weibsbild", wie sie ihr Mann hieß.

Sie war eine „Künstlersfrau" durch und durch, freilich keine von internationalem Bohémienschlag, sondern eine Schweizerin. Zwar, mit den Haushaltsgeschäften, da nahm sie's nicht allzu ängstlich, und die erste Frage an die Magd, die sie einstellen wollte, war stets, ob sie auch brav Knöpfe annähen könne und möge, sonst wär es eh nichts. Aber für die Gesundheit des Leibes daheim bei den Ihren, da sorgte sie selber mit Vehemenz, ja, wenn nötig, mit tyrannischer Kraft. Die Fenster auf — im Schlafzimmer hob sie sie am liebsten gleich ganz aus den Angeln — Licht und Luft herein, Tag und Nacht, Sommers und Winters! Die Kleider vom Leibe und ins kalte Wasser, so oft es nur anging, Mann, Weib und Kind! Manches liebe Mal, wenn man anschellte bei ihnen, flüsterte die Magd vertraulich-verlegen: „Die Herrschaft kommt gleich, sie spazieren nur grad im Luftbad mit dem Buebi im vorderen Zimmer." Und des Nachts, da lagen die sämtlichen Weltis zumeist in nasse Wickel geschlagen unter dem Oberkommando der Mutter: zum Bessern, wenn's irgendwo fehlte, und wenn alles im Stand war, zum Vorbeugen halt!

Doch mehr noch war's ihr um ein gesundes Seelenleben zu tun. Und auch da verhielt sie sich ihrem triebkräftigen Wesen gemäß. „Erbauungsschriften" wie Hiltys „Glück", Emersons Traktate, die schätzte sie schon, aber „lese ich länger darin, werde ich leicht melancholisch und komme mir so elend gering vor. Das Beste ist halt doch für den Menschen, wenn er viel nach außen schaut und nur mäßig, dann aber recht kritisch den Blick gegen innen wendet." Bei den Dichtern, den Musikern, bei den Künstlern, da ward es ihr wohl, bei den großen wie bei den kleinen, wer halt mit eigenen Augen klar in die Welt sah. Ja manche von ihren Lieblingen, wie Shakespeare, die begleiteten sie, wenn sie grad einmal drin war im Lesen, ohne weiteres selbst bis dahin, wo nicht ein jeder sich mit so ernster Lektüre beschäftigt.

Und wenn es erst um die Kunst ihres Mannes ging, da war sie bereit, mit Leib und Seele zu helfen, so oft er sie brauchte. Zu den Rauchwolken aus dem „Hexenschlot" saß sie unter Niesen und Husten mit der Zigarette, und auch zu den „Männern im hohen Rat" für das Berner Bundeshaus nahm sie „Stellung": „ich bin und bleibe halt Modell für alles." Ja, weit mehr! da zwang sie sogar, wenn's galt, die eigene Eifersucht nieder, trotz der Konzentriertheit ihres weiblichen Temperamen-



ALBERT WELTI IM GARTEN (RADIERUNG)

DIE JAGD NACH DEM GLÜCK (RADIERUNG)

tes, und litt es fromm wie ein Lämmlein, daß er andere, daß er Mädchenmodelle benutzte. Denn im allgemeinen hielt sie nicht viel von der natürlichen Widerstandsfähigkeit des männlichen Geschlechtes und fühlte sich verantwortlich als gesetzliche Hüterin für das ihr zugefallene Exemplar, so wenig das Hüten da not tat ... Später dann, als der Mann berühmt wurde, und die Besuche ihn überliefen, als die Ehrenämter kamen und die Jurygeschäfte, da kämpfte sie tapfer mit aller Welt um seine Zeit und seine Freiheit. „Es sind gewiß nicht pekuniäre Rücksichten,“ schrieb sie an Rose; „ich habe nur stets Angst, daß unter all dem Zeug der Künstler in meinem Manne leide. Und ich will, daß mein Mann bis zum Sterben ein echter Künstler bleibt und sich würdig an seine großen verstorbenen Vorbilder Dürer, Rembrandt, Rubens, Böcklin anreiht. Lachen Sie mich nicht aus, es ist mir so ernst.“

Mit der Kunst aber stand das „Buebeli“ obenan. Selbst in die Sammlungen mußte es mit vom ersten Jahr seines Lebens. Stolz berichtete der Vater von ihrem Besuche in der Alten Pinakothek: „Der Bub war ganz musterhaft brav und schaute mit der größten Andacht die Bilder an.“ Und die Mutter gar sah von allem Anfang an den Charakter sich regen im Knirps. „Er ist dick wie ein kleiner Falstaff; wenn er Bier auf dem Tisch sieht, will er seine Milch nicht trinken, überhaupt führt er sich öfter auf wie jemand, der bestimmt weiß, was er will.“



ALBERT WELTI — IM LAMPENLICHT (RADIERUNG)

Am liebsten zogen sie zu dritt über Land, der Bub im Wäglein oder auf dem Buckel des Vaters. Schöne Sonnentage nicht zum Lustwandeln zu nutzen, das kam ihnen vor wie ein Undank gegen das Gottesgeschenk.

Weitauf flogen die Türen bei ihnen, wenn Freunde ins Haus kamen. Und die kamen nicht selten.

Wenn's einem grau ums Hirn ward und trüb vor den Augen, wenn's einem das Herz klemmte und die Aussicht verschließen wollte ins Leben, da gab es kein besseres Mittel als hinaus zu den Weltis! Nicht daß die Sonne am Ehehimmel dort immer gelacht hätte, aber wenn auch Stürme und Unwetter aufzogen unter Blitzen und Krachen — in freier Luft war man immer bei ihnen: Winkelwesen, dumpf, muffig, kleinlich, versteckt, das gab es dort nicht. Auch in seiner Kunst tauchte die „Ehefrage“ übrigens immer wieder auf, mit Leiden und Freuden: von der zierlichen Tischkarte „Eheleiter“ an bis zu dem drolligen Weltbild im „Ehehafen“ (Abb. Dezemberheft 1907).

Freilich, diese große persönliche Beliebtheit, sie brachte auch Unan-



ALBERT WELTI NEUJAHRSKARTE „DAS KUNSTGERICHT“ (RADIERUNG)

nehmlichkeiten, besonders für ihn; denn so wehrlos war wohl selten einer wie er gegen die Ansprüche anderer.

„So ist der Albert schon,“ seufzte die Frau; „aus lauter Rücksichten ist er zusammengesetzt gegen andre. Wenn einer im Wirtshaus über sein böses Weib schimpft, so schimpft er gewiß aus purer Höflichkeit auch über mich, bloß damit er nicht besser dasteht als der. Jedesmal, wenn er mir ein Veilchensträußerl heimbringt, da weiß ich's, aha, jetzt hat ihm s' Gewissen geschlagen, jetzt hat er räsonniert gehabt über mich.“

In der Tat war's ihm eine große Verlegenheit, wenn er was zustand brachte, was ein anderer vor ihm nicht gekonnt, und als er einmal unbedacht eine umgestürzte Droschke mit einem Ruck aufgerichtet, an der ich vergeblich gezogen, da entschuldigte er sich sofort und machte sich so klein als nur möglich; da könne er nichts dafür, er sei's halt von daheim gewöhnt aus ihrem Fuhrmannsgeschäft, und da sei es gewiß keine Kunst.

Einst hatten sie sich zu Pfingsten ganz besonders gefreut aufs Gebirge hinaus. Aber als ich Welti acht Tage drauf nach dem Ausfluge fragte, da verdüsterte er sich. „Nix ist's geworden,“ grollte er, „der H. ist dahergekommen, der Chaib, im letzten Augenblick noch, kurz vor wir abfahren wollten, und da haben wir alle drei mit ihm nach Altötting wallfahren müssen!“ Aber da gingen seine Brauen auch schon wieder hoch, und sein Antlitz erheiterte sich. „No ja, er ist halt ein Tyrann, der H., von Natur, und schön war's schließlich auch in Altötting.“

Einmal, da hab ich ihn bitter gekränkt: ich hatte im „Kunstwart“ seine Sachen auf der Jahresausstellung herausgestrichen, die Bilder eines Freundes aber, seines Freundes S., die nicht weit davon hingen, „heruntergerissen“. „Jetzt, was macht der Weber auch,“ klagte er in tödlicher Verlegenheit; „wie kann ich mich da überhaupt noch sehen lassen vor dem S.“ Und lange noch drückte er sich hinter dem Freunde herum.

Ueberhaupt, meine kritische Ader, die zu der Zeit ziemlich heftig sprudelte, betrachtete er seinerseits mit Kritik. Es war in den ersten Jahren unserer Bekanntschaft. Wir saßen am Abend allein in der „Torggelstube“ einander gegenüber. Er schwieg lange gegen seine Gewohnheit, nahm aber den Wein in beträchtlichen Schlucken zu sich. Und plötzlich erhob er die Rechte und schwenkte drohend den dicken Zeigefinger vor mir. „Sie, Sie,“ rief er vorwurfsvoll, „Sie sind ein scharfer Haggel, Sie!“ Damit war aber auch die schwierige Angelegenheit in erschöpfender Weise für ihn erledigt; vergnügt erhob er sofort sein Glas und stieß mit mir an: „Prosit, Herr Weber!“

Wie er in Stunden der Bitterkeit den Auswüchsen der Alltagskritik gegenüber empfand, zeigt mit grotesker Deutlichkeit das pöbelhafte „Kunstgericht“ auf „hohem Roß“ (Abb. S. 166).

Zu lügen war ihm nicht gegeben. Die harmlosen Versuche, zu denen er sich dem allgemeinen Brauche gemäß aufraffte, pflegten ganz

dilettantenhaft zu verlaufen. Meist brach er schon lange vor'm Ziele hilflos zusammen. „Gelt, jetzt denkst gewiß, was braucht der alte Esel so lügen!"

Klarer trat nie die Wahrhaftigkeit, die unverrückbare Echtheit seines Wesens zutage, als bei seiner Arbeit an den „Penaten" (Abb. Oktoberheft 1906). Da hatte er einen Entwurf, der übertraf an Großartigkeit bei weitem alle andern, freilich drohte auch der Ernst des Todes daraus so dunkel wie bei keinem sonst: das Bild schloß unten mit dem gewaltigen Haupte des toten Greises, der auf der Bahre aus seinem Heim geschafft wird. Alle Freunde lobten es ihm ganz begeistert, und er selber hatte Urteil genug, um zu erkennen, was ihm da geglückt war. Dennoch, er war nicht zufrieden: es war etwas Fremdes darin für ihn, das schreckte ihn ab. Und er ruhte nicht, bis er es, gegen den heftigen Einspruch von uns allen, zerstört hatte, und an seiner Stelle die „menschlicher" sprechende, die idyllischere „Fortsetzung" dastand mit den Leidtragenden groß und klein, die dem Sarge voraufgehen. Er gab, was er war, und was der Augenblick nur ihm schenkte, das mußte davor verschwinden, wie es gekommen.

Sie waren zu der Zeit längst aus der Stadt in die Umgebung Münchens gezogen, hatten nacheinander in Pullach an der Isar gehaust, in den Villenkolonien Solln 1 und Solln 2 (Abb. S. 163). Mit lauter Freude begrüßt, war bei ihnen ein zweiter Bub angerückt. Die Aufträge kamen, Welti wurde bekannt, gesucht und berühmt. Aber er blieb unverändert der Alte in treuherziger Schlichtheit. Als er Anno 1905 offiziell zur Eröffnung des Glaspalastes mußte, hatte ihm meine Frau bei dem schwierigen Geschäft des Zylindereinkaufs zur Seite gestanden: da war er ganz gerührt vor Dankbarkeit, und lange noch sah sie am Marienplatz seine winkende Hand über den Köpfen der Menge. Und als er am nächsten Tage bei uns in schwarze Hose und Frack fuhr, da entschuldigte er sich einmal übers andere: „Gelt aber, daß ich jetzt auf meine alten Tage noch solch einen Narren mache aus mir!"

Die einzige Antwort, die auf das Anpochen des Ruhmes von seiner Seite erfolgte, war die bekannte „stachlige" Karte: da hat er sich hinter eine Dornenhecke verzogen mit Pinsel und Palette, weit draußen im Lande, wo der Fuchs dem Hasen grade gut Nacht sagt; gleich darunter aber tagt im Kaffeehaus jene Auslese der Edelsten, die ihn in die Wildnis getrieben: „Das Volk der Denker und Lichter, wird immer dichter".

Dann, im Frühjahr 1908, kam mit dem Auftrag für das Bundeshaus in Bern ihre Uebersiedelung in die Schweiz.

Der Empfang im Vaterland freilich fiel durch einen beträchtlichen Teil der Presse zunächst nicht gerade freundlich aus: sie entrüsteten sich über das „Tellenbüblein", das er als Postmarkenbild entworfen hatte (Abb. S. 168, „Rückkehr in die liebe Heimat"). Desto wohler ward es ihm in seinem Landhaus am Melchenbühlweg bei Bern (Abb. S. 164 und S. 165, „Im Lampenlichte"). Doch sollte er sich seines Glückes dort nicht lange freuen. Er selber wurde schwer herzkrank. Seine Frau, kräftig und blühend, starb jählings am Schlage bei einem Besuche hier in Solln im Spätherbst 1911. Und ein



ALBERT WELTI — LETZTES GELEIT (AUF DEN TOD SEINER FRAU)

halbes Jahr kaum darauf — eben erst hatte er die Gedächtniskarte für sein Weib fertiggedruckt (Abb. S. 167. „Letztes Geleit") — da starb auch er in Zürich, daheim bei seiner Mutter, fünfzig Jahre erst alt, an Herzwassersucht.

Der letzte Brief, den er wenige Tage vorm Tode mit zitternder Hand mühsam zu Papier brachte, war an Rose gerichtet, seinen Gönner, der gleich ihm krank lag zum Sterben.

Anno 1895, als ihm, dem Mittellosen und Verkannten, eben der erste Sohn geboren war, hatte ihm Rose unerwartet das Anerbieten gemacht, auf Jahre hinaus für ihre Zukunft zu sorgen: da hatte Welti aus Hönng am 8. Mai in tiefem Glücke erwidert:

„Als wir Ihren lieben Brief bekamen, ist uns beiden schier das Wasser in die Augen gestiegen. Mit warmem Dank nehme ich Ihr großmütiges Anerbieten an. Ich habe schon lange nicht mehr so fest und so ruhig geschlafen wie in der Nacht nach Ankunft Ihres Briefes, der mir fast wie eine überirdische Botschaft vorkam. Immer wieder muß ich an unser erstes zufälliges Zusammentreffen denken dort im Künstlergütli. In den ersten Stunden waren wir beide vor Glück so närrisch, daß keines Worte gefunden hätte, Ihnen zu danken."

Jetzt schrieb er aus Zürich, am Pfingstmontag 1912, an den Freund, der ihm nach wenigen Monaten im Tode folgte:

Hochverehrter lieber Herr Rose!

Es scheint uns beiden gleich schlecht zu gehen und wer weiß, wie bald wir ein fröhliches Wiedersehen in der ewigen Heimat zusammen feiern können nach all dem Elend. Ich bin bereit dazu und wünsche nichts weiteres mehr, trotzdem man mir alle Tage versichert, ich werde gesund. Wir haben ja auch viel Schönes erlebt auf der Erde — wenn einem der Abschied nur nicht so lang hinausgezogen wird.

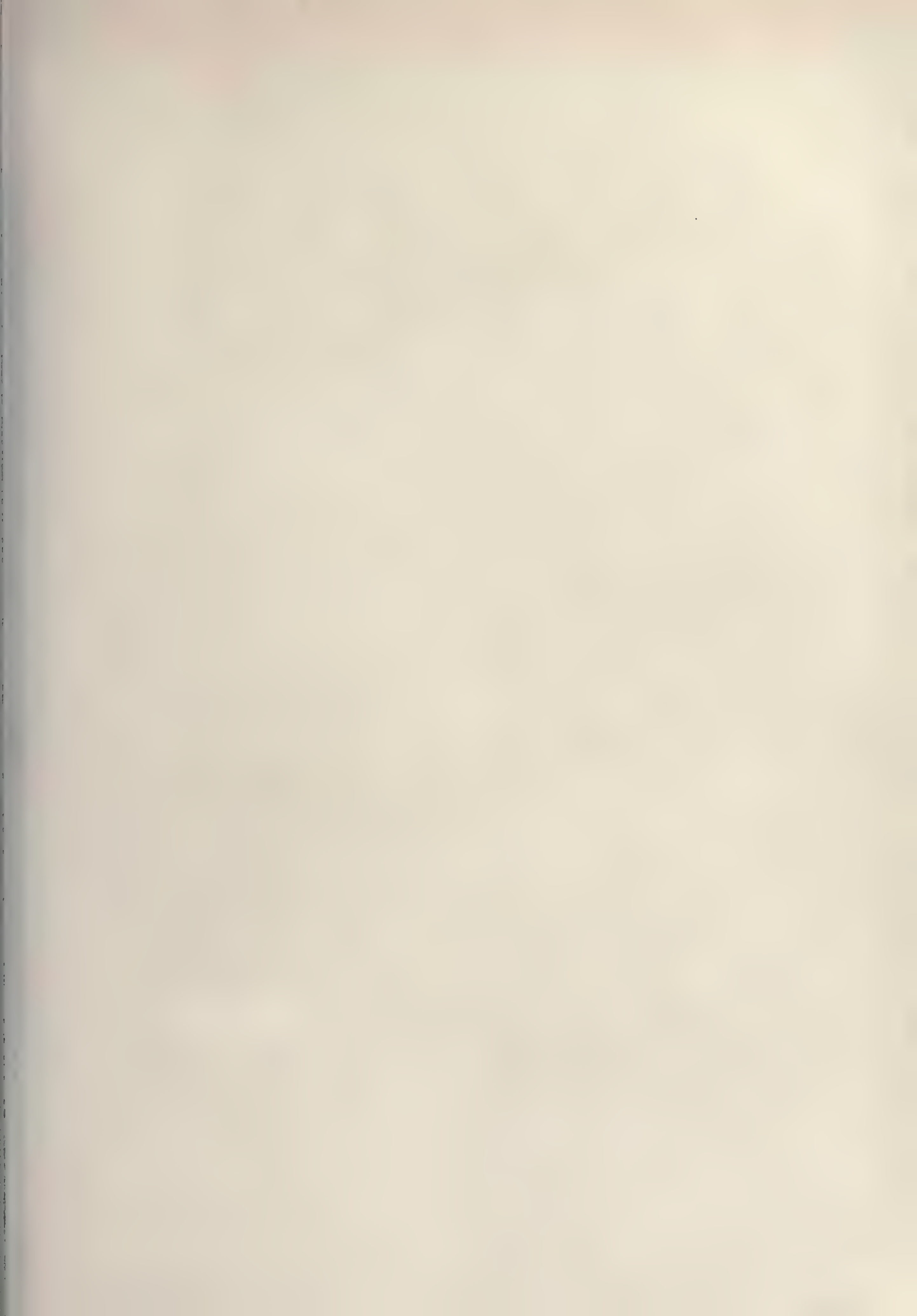
Meine Buben werden ihren Weg schon finden in der Welt draußen und mein liebes treues Weib erwartet mich beim Petrus oben und hat ihm schon manches Extratrinkgeld gegeben, damit er mich bald einlasse. Herrgott, was werden wir alles für liebe Leute antreffen, die alle schon längst droben sind. Hier scheint einem die Welt noch einen besonderen Kuß auf die Lippen zu drücken, so schön ist sie heut, und wird auch schön bleiben, und weit weg davon kann's uns Menschenseelen unmöglich verschlagen.

Der K. hat mir heut geschrieben, er scheint schon Verschiedenes für Sie fertig zu haben, auf das ich mich freue. Er meint auch wohl, uns gehe es gut.

Ich habe die Wohnung in Bern gekündet auf November, habe noch nichts Neues, „will" nach Zürich, Luzern oder derenden. Brauch's wohl nimmer. 1000 Grüße von uns allen und vor allem von Ihrem treuen Albert Welti, der Ihnen nochmals für alles dankt.



ALBERT WELTI — RÜCKKEHR IN DIE LIEBE HEIMAT (RADIERUNG)





GUSTAVE MOREAU ORPHEUS



G. MOREAU — DER HEILIGE SEBASTIAN

GUSTAVE MOREAU 1826—1898

Von Albert Dreyfus

Moreau hat sein eigenes Museum in Paris. In einer stillen aristokratischen Straße inmitten der lebendigsten Stadt der Welt. Dort muß man ihn aufsuchen, in seinem Haus, das auch seine Werkstatt war, sich die Schränke alle öffnen lassen und sich in die unzähligen malerischen Notizen und Gestaltungsversuche versenken, in denen eine fabelhafte Phantasie Körper werden wollte, um in den Bann dieses malenden Dichters zu kommen. Im Luxembourgmuseum wirkt er eher wie ein Fremdling. Im Zusammenhang mit seinen Zeitgenossen nimmt er einen Teil des hintersten kleinsten Saales ein. Wenn er auch dort unter dem Ansturm der Modernen immer mehr eingezwängt, vom Brio all der Licht- und Luftorgien ringsum übertönt wird, er behauptet seinen Platz, er läßt sich nicht herausdrängen, und die Schar der Besucher muß bei ihm vorbei. Und so muß man auch bei ihm vorbei in der Geschichte der französischen Malerei.

Moreau ist mehr geistige Potenz als Maler. Das sollte ihn von vornherein in den Umkreis Ingres' *) bringen. Während aber Ingres auf Unterordnung des Geistigen unter die Darstellungsmittel ausgeht, Ideen sich ihm umsetzen in linearen Aufbau, in strenge Formen, erscheint Moreau beherrscht von seinen Gesichten und Einfällen, da anhäufend und komplizierend, wo nur Auswahl und Vereinfachung eine starke Wirkung täten. Immerhin wird die Zugehörigkeit zu Ingres ersichtlich in Moreaus Gebärden-

Unsere Reproduktionen dieses Aufsatzes sind nach Aufnahmen von J. E. Bulloz in Paris hergestellt, in dessen Verlag ein Tafelwerk über Gustave Moreau mit 60 Gravüretafeln und Einleitung von G. Desvallières (Preis 150 Fr.) erschienen ist. Anm. d. Red.

*) S. unseren Aufsatz über Ingres im Jahrgang 1911/12, S. 125 u. f. und über den weiter unten zum Vergleich herangezogenen Delacroix im Jahrgang 1910/11, S. 337 u. f.

sprache, im intellektuellen Gehalt seiner Bilder. Wie Ingres vermeidet er alle heftigen Akzente, und auch sein Ideal ist stille Anmut; wie einem Ingres, einem Baudelaire ist ihm Leidenschaft Feind und Verderb der Schönheit. Die Nonchalance der Ingresschen Angelika, die der Drache bedroht, die Spannungslosigkeit seiner Odaliskenakte findet sich wieder bei Moreaus „Medea“ und „Leda“ (Abb. S. 176). Trotz dieser Pose klassischer Ruhe aber ist Moreau seinem Wesen nach Romantiker, steht er Delacroix näher als Ingres. Er malt nicht den Menschen, seine Erscheinung, er malt dessen Träume und Gedanken. Mit Delacroix hat er gemeinsam die unversiegbare Einbildungskraft, die Vorliebe für aparte, koloristische Reize, die Freude an dem Bunten, Schillernden. Höher geht der Flug von Moreaus Phantasie, geringer aber ist seine Gestaltungsgabe.

Persönlich verkehrte er weder mit Ingres noch mit Declacroix. Ihre Tendenzen wurden ihm übermittelt durch den Umgang mit Chassériau, der in eigentümlicher Weise Klassisches und Romantisches, Ebenmaß und Bilderfülle miteinander verschmolz; er war auf dem Weg, einen großen dekorativen Stil zu finden, als ein früher Tod diesen hoffnungsvollsten aller jungen Künstler dahinraffte. Moreaus Malerei hatte ähnliche Ingredienzen wie die Chassériaus, aber er wußte nichts mit dessen Erbe anzufangen. Als echter Romantiker konnte er nicht dem Drang widerstehen, sich zu vergeuden, er



G. MOREAU — MOSESKNÄBLEIN



G. MOREAU
JASON UND MEDEA

verlor sich in abschweifendem Fabulieren, in archäologisch-mythologischem Ausbreiten.

Chassériau war seinem Lehrer Ingres zu wild und undiszipliniert, für Moreau indessen bedeutete er, wenigstens zu Anfang, Zucht und Sammlung, aber auch später noch schaut Moreau oft nach ihm zurück wie nach einem Mentor.

*

Die ersten Bilder Moreaus wie die aller Anfänger sind anekdotischer Art „Die Töchter des Thespius" (in der ersten einfachen Fassung), „Moses im Anblick des gelobten Landes die Sandalen ausziehend". Der Stoff selbst, den er behandelt, gibt ihm einen Halt, und man merkt das Bestreben, noch flächenhaft zu vereinfachen. Noch ist Moreau hier Schüler, aber man wittert bereits die Dämonen, die im Untergrund seiner Seele lauern und ihn später zu dekorativen Exzessen mitfortreißen.



G. MOREAU CHRISTUS UND DIE SCHÄCHER

Wie der frühe Ingres hat er in dieser ersten Epoche eine starke Hinneigung zu den Quattrocentisten. Sie sind es, in die er sich auf seiner italienischen Reise (1858—60) am meisten vertieft. Er liebt vor allem Maler wie Crivelli, Carpaccio, Gozzoli; er sympathisiert mit ihren breiten, lebensfrohen, die ruhige Schönheit verherrlichenden Schilderungen und fühlt sich in seiner Art durch sie bestärkt. Bei diesen Italienern aber stammt der Trieb zu schmücken aus der naiven Freude über die wiedergefundenen, reinen antiken Formen, bei Moreau artet er aus in die Sucht zu allegorisieren, Kunstformen aller möglichen Kulturen miteinander zu vermengen.

In den Jahren nach der italienischen Reise (1860—65) schafft Moreau seine reifsten harmonischsten Werke: „Der Jüngling und der Tod" (eine Apotheose Chassériaus), „Jason und Medea", „Orpheus" (Abb. S. 171 und geg. S. 169).

Das Anekdotische ist nun abgestreift, der Stoff wächst aus dem Gefühl und soll auf das Gefühl wirken, Phantasie und Gestaltung halten hier noch gleichen Schritt. Eine große ruhige Gebärde dominiert das Bild, und ihr ordnen sich alle schnörkelhaften Verzierungen unter. Keine dramatischen Verwicklungen: dem Stoff sind alle Giftzähne ausgebrochen. Die Ruhe vor oder nach großen Erschütterungen ist sein Thema: die Trauer oder Verklärung nach dem Tod, das schöne stille Leben nach dem Kampf.

„*Orpheus*". — Die Mänaden haben Orpheus, den gottbegnadeten Sänger zerrissen, sein Haupt ist auf seiner Leier an die thrakische Küste geschwemmt worden. Ein Mädchen findet es auf. Ihre tiefe Ergriffenheit, wie sie Haupt und Leier umfaßt, wirkt wie ein Anhalten allen Odems. Die Schwerkraft scheint auszusetzen, wie die Pulsschläge. Gewichtlos liegt das tote Haupt in den Frauenhänden; nichts Stoffliches ist mehr an den Händen, sie wollen nur Gebärde sein. Im Dämmerdunkel auf den Felsen blasen Hirten ein Flötenlied: ein leisestes Echo von Orpheus' göttlicher Stimme. Der Abendhimmel, das reglose Wasser ist auf eine einschmeichelnde Melancholie eingestellt. Ebenso die Farbengebung. Ein reiches grünblaues Kleid mit wenig Faltenwurf umschließt den Frauenleib, in gedämpften Tönen huldigt die ganze Palette des Malers mit. Die beiden Schildkröten, die auf das Bild gekrochen sind, verwundern bei Moreau nicht. Sie leben



G. MOREAU
OEDIPUS UND DIE SPHINX

nicht kraft ihres Farbwertes wie der Schmetterling auf Whistlers Gemälden, sondern sie dunkeln dort in irgend einer kosmogonisch-allegorischen Bedeutung.

Im weiteren Verlauf seiner Entwicklung fällt es Moreau immer schwerer, seine poetischen Vorstellungen sinnlich zu verdichten, er wird von ihnen besessen, er evoluiert in ihnen, und die Fülle der Gesichte treibt ihn zu immer weiterer Ausarbeitung. Er nimmt seine frühen Bilder wieder vor, stückelt an, fügt Figuren und Attribute hinzu, verfällt einem malerischen Gongorismus. Für ihn heißt Formen schier Abtöten der Vision. Man sehe sich seine Figuren an: Ihr Gestaltwerden läßt alle Kraft aus ihren Körpern gehen.

So gibt sich der spätere Moreau da am echtesten und reizvollsten, wo er in kleinem Format mit flüchtigen Aquarellfarben arbeitet, wo er seine Traumbilder in ihrem Nebel beläßt, mehr andeutet, als erschließt, und nur die Hauptgebärden in ein paar intensiven Farbflecken, Strichen und Kurven ausdrückt.

Auf manche Sage kommt er mehrmals zurück, auf den Oedipus und die Sphinx (Abb. S. 173), auf die Salomé (Abb. S. 177). Einmal tanzt Salomé vor Herodes und ist nur Verführung, ein anderes Mal erscheint ihr während des Tanzens das Haupt des Johannes als furchtbares Schreckbild, oder sie trägt sinnend das Haupt des Heiligen durch den Garten: er greift dabei nicht wie ein landläufiger Illustrator verschiedene Momente einer Geschichte auf und erläutert sie, nicht äußere Vorgänge sind ihm Höhepunkte, sondern Gesten, Ahnungen, seelische Querschnitte. Ein Maler aber, der in dieser Weise in Sukzessionen empfindet, überschreitet die Grenzen, die der bildenden Kunst gesteckt sind, und verfällt der Poesie und der Musik und ihrer Gesetzmäßigkeit.



G. MOREAU — DIE EINHÖRNER

•

Trotz dieses Uebergreifens ist es Moreau gelungen, einen eigenen Menschentypus zu schaffen. Er ähnelt dem der Präraffaeliten. Mann und Frau haben bei ihm keine großen sexuellen Unterschiede. Die Verschiedenheit mutet musikalisch an, etwa wie der Intervall zwischen Dominante und Tonika. Bezeichnend für beide ist die lässigschöne Haltung, die sie über die Zufälligkeiten des Lebens heraushebt, der etwas wie eine ewige Gültigkeit innewohnt. Sonnenhaft, in strahlender Passivität, ruht in dem Bild „Die Einhörner“ (Abb. S. 174) der Frauenleib. Alle Begierden und Antriebe sind ihm entzogen und führen, in den Tieren symbolisiert, eine eigene wenn auch nicht regsamere Existenz. Auch in dem Bild „Herkules und die Hydra“ sind Muskelkraft und Ungestüm des Helden eliminiert. Nicht der Kampf ist

das Thema, sondern die Konfrontation der beiden Prinzipien, des Guten und Bösen, des Göttlich-geistigen und des Roh-sinnlichen. Das Problem ist so gestellt, daß es nur eine Lösung gibt: der Beschauer sieht zwar nicht den Kampf zwischen Herkules und der Hydra, aber er fühlt voraus, wer von beiden siegen wird; hie die Helligkeit des ebenmäßigschönen, in sich gesammelten Helden, hie der bunte Schrecken des Ungeheuers. Harmonische Menschlichkeit muß siegen über ein Geschöpf des Chaos. In diesem Bild Moreaus wie in vielen andern steckt ein erhebliches Stück Philosophie.

Ein Künstler, der einen solchen Verbrauch von Phantasie aufweist, benötigt unendlich viel Quellen, die sie speisen. Die Schränke im Musée Moreau sind ein Riesenrepertorium von Motiven aus allen Kulturen, Mythologien und Religionen. Hellas, Indien, Aegypten, Persien sind ihm geläufig, und in seinen Bildern bringt er alles durcheinander. Der unvollendete „Triumph Alexanders" ist wie eine Heerschau über sämtliche europäischen und asiatischen Kunstformen. Moreau starb über der Aufgabe, sie zu dekorativer Einheit zu gestalten.

Sein Bild „Leda und der Schwan" (Abb. 176) entnimmt der Antike den Stoff und die Pose; aber der geistige Gehalt stammt aus der christlichen Weltanschauung, nicht aus hellenischer Sinnenfreude. Die wollüstigste aller griechischen Legenden ist hier verquickt mit dem Dogma der unbefleckten Empfängnis. Man höre von Moreau selbst, wie er derlei in seinem Hirn ausbraut: „Der Gott offenbart sich, der Blitz entzündet sich, die irdische Liebe flieht weit von dannen. Der Schwan-König mit Aureole und dunklem Blick lehnt seinen Kopf auf den der weißen Gestalt, die ganz in der hieratischen Pose der Geheiligten in sich versenkt ist und demütig diese göttliche Weihe empfängt. Das unbefleckte Weiß unter dem göttlichen Weiß. Der Zauber wird offenbar, der Gott wird Fleisch in dieser reinen Schönheit. Das Mysterium vollendet sich, vor dieser heiligen frommen Gruppe schweben zwei von dem Adler begleitete Genien auf. Sie tragen die göttlichen Attribute, die Tiara und den Blitz. Sie halten Leda diese göttliche Opfergabe hin, Diener des Gottes, der sich in seinem Traum vergißt. Und die ganze Natur erzittert und verneigt sich. Die Faune, die Dryaden, die Satyrn und die Nymphen werfen sich anbetungsvoll nieder, indes der große Pan als Symbol der ganzen Natur, alles was lebt, zur Betrachtung des großen Mysteriums herbeiruft."



G. MOREAU PROMETHEUS

Moreau müht sich sehr um die Idee, Antikes und Christliches zu einer neuen Einheit zu verschmelzen; so hat Orpheus, der dem Tod verfallene, geheiligte Sänger, Züge von Christus und das thrakische Mädchen blickt dessen verklärtes, entschlafenes Haupt mit dem Ausdruck einer Maria Magdalena an. In einer Serie von allegorischen Darstellungen, die wie zu einem Kirchenfenster gruppiert sind: „Das Leben der Menschheit" vertritt Orpheus das silberne Zeitalter, Adam und Eva im Paradies das goldene, Kain, der den Abel erschlägt, das eherne. Ueber dem Ganzen aber in der Wöl-

bung schwebt der aus den Wundenmalen blutende Christus.

*

Schöne Passivität und Reichtum in der Ausschmückung sind die Grundforderungen von Moreaus Aesthetik. Für ihn ist die Erscheinung nicht ein durch Luft und Licht Festgelegtes, sondern etwas ewig Fließendes, ein Mittleres zwischen zwei Gestaltungen. Je mehr das Animalische eines Menschen dem Nullpunkt genähert wird, desto mehr wird sein wahres Wesen zu erkennen sein. Platonische Philosophie spielt da hinein. Er scheut sich nicht, dem Stier, der Europa entführt, das Haupt Jupiters aufzusetzen: es ist ein und dasselbe göttliche Wesen, ob Tier- ob Menschengestalt. In dem Bild „Orestes von den Furien verfolgt" ist die erste Furie die altgriechische Rachegöttin, die zweite die abwägende Gerechtigkeit, die dritte die christliche Versöhnung und Barmherzigkeit. Auch der Zeitbegriff ist hier aufgelöst. Diesen fließenden, verfließenden Erscheinungen setzt er, um sie gleichsam doch an die Wirklichkeit zu heften, den Reichtum der Dekoration entgegen. Er häuft um sie Schmuck, architektonische Motive, Gegenstände voll symbolischer Anspielung. Aber dieser Apparat wirkt bald schwulstig und ersetzt nicht das fehlende Leben der Figuren.

Er hat die Lehre Ingres' nicht beherzigt: „Der Name ideal-schön, der so falsch in unseren Tagen verstanden wird, bezeichnet nur das Sichtbarschöne, das Schöne der Natur". Immerhin war er glücklich mit seiner Art: „Alles, was ich gesucht habe, das habe ich gefunden, in kleinem Maßstab zweifellos, aber frei von allem Zusatz; denn ich habe niemals den Traum in der Wirklichkeit und die Wirklichkeit im Traum gesucht. Ich habe vollauf meine Einbildungskraft genossen, und sie hat mich nie getäuscht". Das Bekenntnis eines selbstherrlichen Genießers. Man halte dagegen das Wort Degas': „Alle schönen Dinge, sind sie nicht Folgen eines Verzichtes?". Zwei Antipoden der Kunst.

*

Gustave Moreau hat das Leben eines Einsiedlers geführt, der in seiner Phantasie alle Reichtümer und Freuden findet. Er brauchte keine Reisen. Die Pracht aller Länder stand hinter der zurück, die in den Skizzen und Notizen seiner Schränke aufgespeichert war. Schon früh fand er einen kleinen, aber erlesenen Kreis von Liebhabern für seine Kunst. Es ist die Zeit des zweiten Kaiserreiches mit seiner Vorliebe für überladenen Luxus, die Zeit, in der Flaubert die monströse Salammbô und Théophile Gautier Gedichte, die wie Schatzkammern



G. MOREAU — LEDA



G. MOREAU
SALOME

gleißen, veröffentlicht. Jene Käufer ersparten Moreau das Geschrei des großen Marktes, aber er wich darum einer gemäßigten Oeffentlichkeit nicht aus; er gab oft seine Bilder in den Salon; er war Mitglied der Akademie. Den Zwang von Aufträgen aber duldete er nicht. Er hat es abgelehnt, bei der Ausmalung des Pantheons mitzuwirken, er konnte nur im imaginären Raum schaffen. Es war das dekorative Problem seiner Zeit, dem er da aus dem Weg ging. Puvis de Chavannes trat für ihn in die Bresche.

*

Von den Künstlern, in denen heute in Frankreich das Werk Moreaus am meisten nachwirkt, sind vor allem zwei zu nennen: Georges Desvallières und Odilon Redon.

Desvallières steht der philosophischen Richtung Moreaus nahe. Auch er schweift in viele Kulturen aus Bedürfnis nach einer einzigen, die er nicht vorfindet. Seine Farben sind oft spröde, aber eine echte religiöse Inbrunst, seltsam mit malerischem Intellekt gepaart, hebt auch seine Bilder in eine höhere geistige Sphäre.

Odilon Redon setzt die mystisch-koloristischen Tendenzen Moreaus fort. Er hat das voraus, daß er bei aller Phantasie und Phantasterei immer in den Grenzen des Malerischen bleibt. Von großer Sensibilität für Tonwerte, modelliert er seine Träume in die Farbe hinein. Seine Werke sind gleichsam Mystik der Farbe selbst: seine Fabelwesen scheinen oft wie aus einem zufälligen Nebeneinander von Tönen geboren, und es ist, als enthielte die Farbe einer Blume alle Geheimnisse der Welt. Ich bin überzeugt, für Odilon Redon kommt noch einmal die Stunde des großen Ruhms.

Eine der Maximen, die Moreau als Akademieprofessor seinen Schülern sagte, war die: „Il faut s'exprimer soi-même". Mit dieser Betonung der Subjektivität, dieser Ablehnung aller von außen in die Kunst hineingetragenen Hemmungen nimmt er teil an der großen Persönlichkeitsbewegung des 19. Jahrhunderts, die nichts im Bild mehr dem Stoff, der Anekdote, alles nur dem Auge, der Wahrheit des Gefühls verdanken will. Die Expressionisten unserer Tage könnten wohl Moreau unter ihre Ahnen rechnen.



G. MOREAU DIE SIRENEN



W. GERSTEL LIEGENDE

DIE BERLINER HERBSTAUSSTELLUNG

Von C. Glaser

Die jüngere Künstlerschaft Berlins befindet sich seit der Spaltung der Secession in einem Zustande der Anarchie. Ihr König grollt, und auch sein Großvezier schützt Amtsmüdigkeit vor. Der Rest der alten Secession legte in der Oeffentlichkeit bisher nur durch abgewiesene Klagen Zeugnis von seiner Existenz ab. Die „Ausgetretenen“ sind rühriger gewesen. Sie haben den Plan der Herbstausstellung, der von der Secession noch unter Cassirers Präsidentschaft verkündet worden war, nun verwirklicht. „Die Idee war, einen Sammelplatz für alle augenblicklichen künstlerischen Bestrebungen bis zu den allerjüngsten zu schaffen und ringenden Talenten Gelegenheit zur Oeffentlichkeit in weitgehendem Maße zu geben.“ Und darunter steht im Vorwort des Kataloges der lapidare Satz: „Die unterzeichnete Kommission war Jury und hat das Programm erfüllt.“

Vielleicht hätte man besser getan, das Urteil hierüber den anderen zu überlassen. Wie es da steht, reizt es zum Widerspruch, und sicherlich mit mehr Recht kann man sagen: dieses Programm ist nicht erfüllt. Verschiedene Gründe machten die Erfüllung von vornherein schon unmöglich. Der Plan der Herbstausstellung als solcher war ausgezeichnet. Wollte man ihn aber verwirklichen, so mußte man schon im Frühjahr die Grenze schärfer ziehen. Damals die alte Secession mit ihrem Nachwuchs. Jetzt die neuen Gruppen mit ihren Führern und ihrem Anhang. Hätte man dieses Programm eingehalten, so wäre die Spaltung der Secession vermieden worden, man hätte im Frühjahr eine solide, allerdings weniger sensationelle Ausstellung gehabt, im Herbst dafür wirklich alles Neue und noch Problematische aufbieten können. Vielleicht auch stand der Ehrgeiz mancher Künstler dagegen, die einerseits nicht zu den Alten, andererseits nicht zu den Deklassierten und Revolutionären gezählt werden wollten. So behandelte man als eine Frage der Qualität, was eine Frage des Stiles war. Man mußte eine Reihe älterer Künstler zurückweisen, um für jüngere Platz zu schaffen, anstatt daß man nacheinander die einen und die andern aufnahm. Und das Resultat war, daß statt zwei deutlich unterschiedener nun zwei Kompromiß-Ausstellungen entstanden. Konnte sich im Frühjahr die ältere Generation beschweren, so kann es diesmal die junge, nicht weil man sie nicht zugelassen hätte, aber weil das nicht



EDVARD MUNCH — ALMA MATER

die Ausstellung ist, die ihr versprochen worden war.

Weil es von Anfang an nicht klar umgrenzt war, konnte die Jury das Programm nicht erfüllen. Daneben fiel weniger in die Wage, daß der Herbstsalon des „Sturm" einige Künstler für sich in Anspruch genommen hatte. Es war vielleicht sogar nicht ungünstig, daß die Futuristen und Kubisten mit dem großen künstlerischen Nihilisten Münchens hier ein Unterkommen gefunden hatten. Immerhin war es auch aus diesem Grunde nicht möglich, einen Sammelplatz aller augenblicklichen Bestrebungen zu schaffen, denn noch haben leider die Kubisten ihr Handwerk nicht aufgegeben.

Wenn also das Programm tatsächlich nicht erfüllt werden konnte, so lag das an Verhältnissen, die bereits geschaffen waren, ehe noch die Kommission ihres Amtes waltete. Aber auch eigene Fehler sind ihr vorzuwerfen. Elf Mitglieder waren da, aber kein verantwortlicher Leiter und kein einheitlicher Wille. So sorgte jeder zunächst für sich. Und die Ausstellung wurde im wesentlichen eine Repräsentation ihrer Juroren.

Auch das ist eine Möglichkeit. Die Satzungen des Pariser Herbstsalons geben in jedem Jahre einer anderen Gruppe von Künstlern das Recht, juryfrei und nach eigenem Belieben auszustellen. Aber die Auswahl geschieht absolut unparteiisch nach der alphabetischen Folge der Namen der Mitglieder, und Mitglied ist, wer viermal hintereinander die Jury passierte. Vielleicht würde sich ein ähnlicher Modus heute auch für Berlin empfehlen, um die Gründung einer neuen Vereinigung zu erübrigen, und nur über die Bildung eines Stammes von Mitgliedern wäre zu beraten. Für diese erste Herbstausstellung aber empfahl sich das System um so weniger, als es das Programm war, den „allerjüngsten und ringenden Talenten Gelegenheit zur Oeffentlichkeit in weitgehendem Maße zu geben". Weil die Kommission einen großen Teil des verfügbaren Raumes zunächst für ihre eigenen Werke in Anspruch nahm, hat sie das Programm nicht erfüllt.

So wird ein Bericht über diese Ausstellung notwendig von den Namen der Juroren ausgehen müssen, die fast alle mit fünf oder mehr Werken zur Stelle sind, während im übrigen die durchschnittliche Höchstzahl drei beträgt. Rechnet man dazu, daß Beckmann, Brockhusen, Herrmann, Pechstein, Rösler je einen Saal mit ihren Werken beherrschen, so bleibt von den neun Räumen des Hauses, da noch zwei für andere Kollektivausstellungen in Abzug zu bringen sind, nicht viel mehr übrig.

Eine andere Frage ist es, ob durch die künstlerische Leistung dieses Uebergewicht der Kommissionsmitglieder gerechtfertigt ist. Auch das muß in dieser Allgemeinheit verneint werden. THEO VON BROCKHUSEN (Abb. S. 184), dessen technisch gleichförmige Landschaften sich viele Freunde erworben hatten, wird seinen neuen Werken schwerlich Anhänger werben. Er ist über das Maß hinausgegangen, das seiner Kunst gesteckt ist. In einer großen Kreuzabnahme gibt er im besten Falle Bewegungsrichtungen anstatt Figuren. Und ebenso abstrakt bleibt die gewollte Fülle der übergroßen Stillleben, die mehr Aufzählung sind als Darstellung. Vielleicht verarbeitet der Künstler die neuen Eindrücke, die offenbar auf seinen italienischen Aufenthalt zurückgehen. Die Rückkehr zu

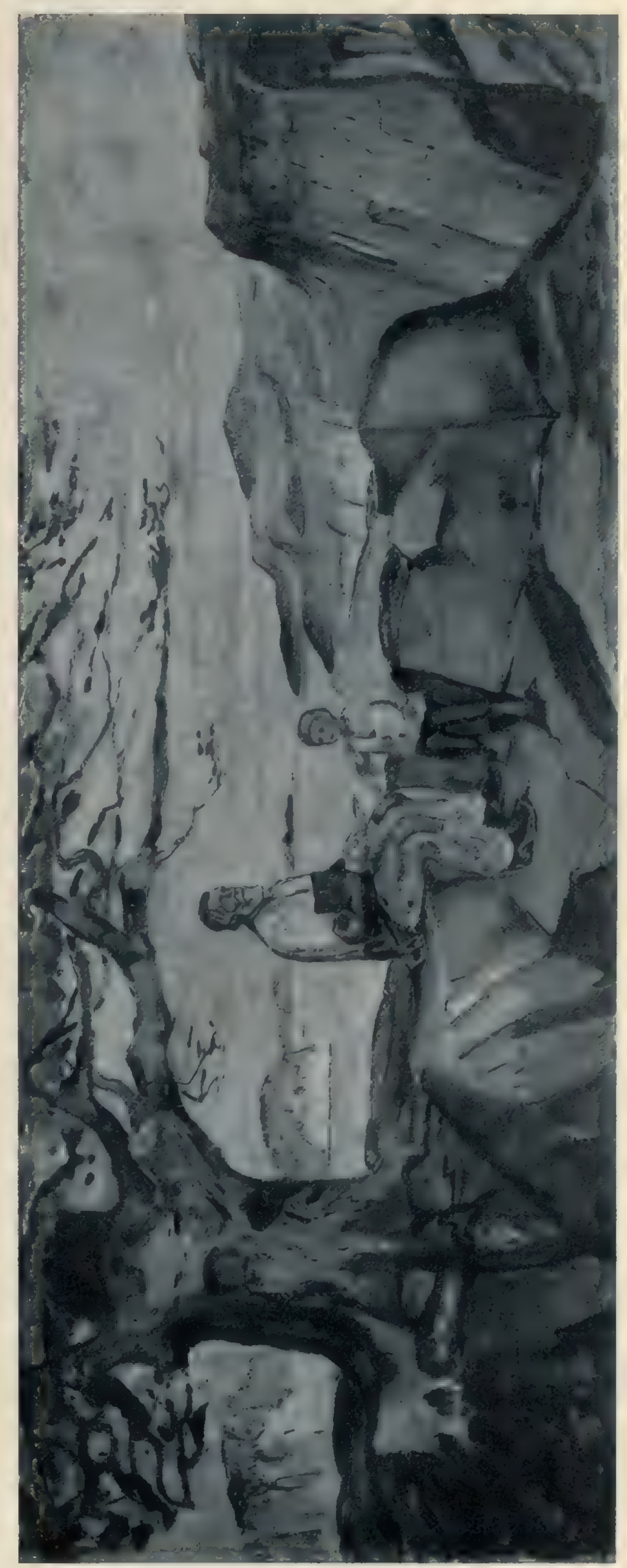
trecentesker Größe ist nur auf dem Wege souveräner Beherrschung der Form möglich.

Wie Brockhusen, so zeigt sich WALDEMAR RÖSLER von einer neuen Seite. Er sucht die Farbe zu gewinnen und von der einförmigen Skala des Grün und Grau loszukommen. Die Schönheit der Oberfläche hat er dabei gewahrt, und es ist ein reiches Wogen und Leuchten, das allerdings durch keine Bildstruktur gebunden ist und noch zu zerfließen droht.

MAX BECKMANN (Abb. S. 187) tritt mit einer kleinen Kollektivausstellung auf. Glücklich ist es, daß die übergroßen Formate diesmal fehlen. Was hier schon oft gesagt wurde, bewährt sich auch angesichts der neuen Werke des Künstlers. Er ist ein feines Talent, ein Maler, wie wir wenige heut haben. Aber sein bestes hat er in Stilleben und intimen Porträts zu geben, wo er einfach und ruhig dem Objekte nachgeht. Die sichere Beherrschung der Form, die Voraussetzung alles freien Gestaltens ist, bleibt ihm noch versagt, und einen Sturz auf der Rennbahn versucht er aus einer höchst unklaren Vorstellung heraus zu entwickeln, indem er von der scheinbaren Freiheit der verundeutlichenden Bewegungsdarstellung Gebrauch macht und jede präzise Formangabe vermeidet.

Immerhin ist Beckmann ein Künstler von eigenem Wuchs, und es hat mehr innere Berechtigung, ihn mit elf Werken zuzulassen als E. R. WEISS mit deren sechs, die alle nur die unselbständige, geschmackvoll anempfindende Art des weit mehr kunstgewerblich als malerisch begabten Künstlers zeigen. Auch GROSSMANN mutete sich wohl zu viel zu, um mit seinen Kollegen Schritt zu halten. Die hübschen Sächelchen sind eher sein Gebiet als das große Porträt, mit dem er seiner Wand den Mittelpunkt geben wollte. CURT HERRMANN zeigt eine Reihe seiner mit subtilem Farbengeschmack zusammengestellten Stilleben, daneben zum ersten Male einen Bildniskopf, der die Gefahr des Allzusüßen nicht ganz vermeidet.

Da Walser ganz fehlt, und BALUSCHEK nur mit einer seiner gewohn-



EDVARD MUNCH — DIE GESCHICHTE

ten Schilderungen aus dem Berliner Armeleuteleben vertreten ist, bleibt von den Malern, die der Kommission angehören, nur noch von PECHSTEIN ein Wort zu sagen. Die Bilder, die er diesmal ausstellt, zeigen ihn merkwürdig reif und ruhig. Das Fischerboot ist als Leistung sehr beachtenswert (Abb. S. 185). Es zeugt von einem Können, das gewiß nicht viele dem Künstler bisher zutrauten. Aber an unmittelbarem Impuls ist auch manches verloren. Und das Abendmahlbild zeigt, daß auch Pechstein in Italien sich selbst vergessen hat und eine große Aufgabe von außen her zu bewältigen suchte, ohne daß ihn ein inneres Erleben trieb. Im Gegensatz zu diesem Bilde, das auch kaum über das Stadium des Experiments hinausgediehen ist, steht eine schön und klar gebaute italienische Landschaft, die in einer eng gewählten Farbskala die Stimmung toskanischen Landes vorzüglich bildhaft wiedergibt.

Mit diesen neuen Werken hat sich Pechstein von seinen ehemaligen Genossen der „Brücke", deren Bilder nun wieder mit den seinen in einem Raume vereinigt sind, erheblich entfernt. Man kann finden, daß HECKEL und KIRCHNER sich selbst treuer blieben. Aber überall sind die Dinge noch zu sehr im Werden, um heut schon eindeutige Urteile zu gestatten. Auch Heckel ist reicher geworden. Die Gefahr des Plakatartig-Dekorativen vermeiden neuere Werke wie die Akte am Strand, die ausgezeichnet in die Landschaft hineinkomponiert sind. Die starke Empfindung für das Objekt zeichnet jedes Werk Heckels aus. Er selbst legt darum wohl am meisten Wert auf Bilder wie die zwei Männer am Tisch, in denen das Element der Stimmung am reinsten spricht, — auf Kosten der Form. In der „Schlafenden" wird mancher eine Synthese des Gefühlsausdruckes mit dem Bildhaften sehen und darum den Künstler hier seinem Ziele am nächsten finden.

Kirchner stellt seine Kunst immer mehr auf die Vereinheitlichung im Tonalen. Figuren wirklich in eine Landschaft zu komponieren, so daß nicht das eine vom anderen sich löst, sondern ineinander aufgeht, ist seine Absicht, und die Serie seiner neuen Arbeiten, die eine Kollektion im Kunstsalon Gurlitt ergänzt, zeigt eine Reihe schöner Lösungen.

Es scheint, daß die ehemalige Vereinigung der „Brücke" die stärksten Talente unter den Jüngeren umfaßte. Auch SCHMIDT-ROTTLUFF findet den Weg zu einer Klärung und erreicht im Landschaftlichen eine starke Intensität durch klare und einfache Farben. OTTO MÜLLER ist der Lyriker. Er wird leicht übersehen neben seinen Kameraden, weil er leiser spricht. Aber seine Linie ist von großer Zartheit und reiner Empfindung.

Auch der kleine Rest der ehemaligen „Neuen Secession" ist nun in dieser Ausstellung aufgegangen. Bei den „Sturm"-Ausstellungen, bei den Juryfreien und nun hier begegnet man diesen Künstlern. Aber wieder vermag man sich von der Ursprünglichkeit der Farbenorgien TAPPERTS und der künstlerischen Notwendigkeit von HANS RICHTERS Bildkreiseln nicht zu überzeugen. Auch MELZERS deko-

AUGUST GAUL — MERKUR

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin W.



LOUIS TUAILLON — REITER MIT STIER



THEO v. BROCKHUSEN — FLUCHT

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin W.

rative Linoleumschnitte in Lebensgröße wandeln nur ein zur Genüge bekanntes Motiv in neuen Varianten ab. Und daß man ARTUR SEGAL und CÉSAR KLEIN mit aufnehmen mußte, war gewiß kein Gewinn.

Von den „Juryfreien" kennt man auch manche andere Namen, denen man nun nach so kurzer Zeit an gleicher Stelle wiederbegegnet. Und sowohl der rasch zu einer kleinen Berühmtheit gelangte Breslauer WILLI JÄCKEL wie ERICH WASKE, HAROLD T. BENGEN und HANS KELLER waren dort besser vertreten und eher kennen zu lernen als nun in dieser Ausstellung.

So bleibt nicht viel von den „Allerjüngsten", die das Programm verheißt. Die ehemaligen Mitglieder der alten Secession, die hier gleichsam die Visitenkarte abgegeben haben wie KONRAD v. KARDORFF, FRITZ RHEIN, ULRICH und HEINRICH HÜBNER, HANS MEID, LUDWIG VON HOFMANN, EMIL ORLIK wird man kaum dazu rechnen. KARL HOFER zeigt seinen wohlgepflegten Eklektizismus in drei Gemälden, von denen die reliefartig komponierte Frauengruppe am Meer das glücklichste ist (Abb. S. 186). HEINRICH NAUEN hat drei Stilleben geschickt von einer großen Schönheit und Abklärung der Farbe, die in großen Flächen Blumen und Hintergrund zusammenzieht. Die Lehre des Matisse ist hier fruchtbar geworden. Und KOKOSCHKA stellt das empfindungsvoll gemalte Bildnis einer Schauspielerin aus. ARTUR DEGNER versuchte eine neue Variante seines alten Vorwurfs, des Frauenraubs. Neben ihm fällt ERNST ALTMANN diesmal auf, dessen Tod des Adonis als Talentprobe ebenso beachtenswert ist wie ein tonig gemaltes Herrenbildnis.

Es sind nicht alle Namen genannt, aber dies wäre im wesentlichen der Ertrag der Ausstellung, enthielte sie nicht eine Kollektion von Bildern PICASSOS und die Entwürfe für Wandbilder einer Universtität von EDVARD MUNCH. Pablo Picasso wird zum ersten Male in Berlin ernsthaft gezeigt. Es ist vielleicht gut, daß es nicht früher geschah, als die Unruhe, die sein Auftreten hervorrief, sich noch nicht gelegt hatte. Heut denkt man ruhiger über das Experiment des Kubismus. Mancher, der zuerst ein abgrundtiefes Geheimnis ahnte, sieht jetzt die Harmlosigkeit dieser ganzen Bewegung, die nun langsam auch ihr Ende erreichen dürfte. Es ist charakteristisch, daß die Freunde Picassos, die diese Ausstellung veranstalteten, die abstrusen Bilder seiner späteren Zeit durch die Frühwerke zu rechtfertigen suchen, auf die



M. PECHSTEIN
FISCHER



K. HOFER FRAUENGRUPPE AM MEER

nun wieder das Schwergewicht gelegt ist. Aber das Gegenteil wird erreicht. Es ergibt sich, was an dieser Stelle auch bei früheren Gelegenheiten bereits betont wurde, daß zwischen den früheren und späteren Arbeiten ein prinzipieller Unterschied eigentlich nicht besteht. Picasso ist immer derselbe müde Eklektizist, eine Burne-Jones-Natur. Die raffinierte Ueberkultur kann leicht bestechen, denn die Elemente sind gut, aus denen Picasso sein Stilgebräu mischt. Da ist Cézanne und Toulouse-Lautrec und Puvis de Chavannes. Auch die alten Holländer und Italiener werden studiert, Lionardo vor allem benutzt. Der alte Galerieton ist im Grunde nicht verschieden von Picassos blauem Ton, und selbst der Schein des Alters wird vorgetäuscht. Diese einförmig sentimentalen Bilder der Frühzeit Picassos sind der Natur und dem Erlebnis um nichts näher als die durch Negerplastiken angeregten großen Köpfe oder die nach einem theoretischen Rezept verfertigten kubistischen Bilder, ebenso wie diese an Geschmack und farbigem Raffinement hinter den frühen Werken um nichts zurückstehen.

Wie Tag und Nacht, so stehen sich MUNCHS Wandgemälde (Abb. S. 180, 181) und Picassos müde Arbeiten gegenüber. Die helle Schaffensfreude, das reine Erlebnis der Welt spricht aus dem Werk des Norwegers. Die Sonne selbst ist zum Mittelpunkt des gewaltigen Zyklus gemacht, von dem hier nur kleine Wiederholungen gezeigt werden konnten, da das Riesenmaß der Originalentwürfe den Rahmen der Ausstellung gesprengt hätte. Strahlend steigt das Gestirn des Tages über dem Fjord empor und durchleuchtet diese eigene Welt, die der Künstler erschaffen hat. Ein großes und beziehungsreiches Ganzes ist gestaltet. Ohne Allegorien und Symbole ist

Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin W.

M. BECKMANN
LIEBESPAAR AM STRAND

ein sinnvolles Werk entstanden, das nicht nur Schmuck sein will, sondern zugleich über sich selbst hinausweist und durch die Elemente reiner Anschaulichkeit der besonderen Stelle, für die es bestimmt ist, eine höhere Weihe zu geben imstande ist. Das Erlebnis der visuellen Welt liegt allen diesen Kompositionen zugrunde, und nur der einfachste Gleichnisgehalt der Dinge ist genutzt, wie die Sonne selbst der Inbegriff des Lichtes, und das Licht das Symbol aller Erkenntnis ist. So ist der Greis die Erfahrung, und die Erfahrung die Geschichte. Die Mutter ist die Fruchtbarkeit, und die Jugend ist Wißbegier. Das eine wird zum Bilde der Vergangenheit und der Historie, das andere zum Bilde der Zukunft, des Forschensdranges.

In diesem allgemeinsten Sinne wächst jedem der Bilder vielfache symbolhafte Bedeutung zu, und zugleich sind sie als Ganzes ein Bild strahlender Lebensfreude und festlichen Daseinsglücks. Eine Universität, die in ihrer Aula dieses Werk aufnehmen soll, darf dauernden Ruhmes sicher sein, und man möchte es wünschen, daß nicht in letzter Stunde noch die Vollendung des Werkes in Kristiania, der Vaterstadt des Künstlers, vereitelt werde.

Der Berliner Herbstausstellung geben diese Gemälde Munchs das Daseinsrecht. Weil sie uns die Bekanntschaft mit diesem Werke vermittelt, dürfen wir ihr trotz allem dankbar sein.

Die Plastik bietet auf der Ausstellung kein anderes Bild als innerhalb früherer Veranstaltungen der Secession. Problematische Versuche hat man nicht aufgenommen, und man begegnet fast überall bekannten Namen. Es ist auch charakteristisch, daß, während Liebermann und Slevogt sich diesmal fernhielten, Tuaillon und Gaul gerade in den Vordergrund gerückt werden, wogegen die Kommissionsmitglieder in dieser Abteilung bescheiden im Hintergrund bleiben. Barlach, der im Frühjahr kollektiv ausstellte, fehlt jetzt ganz. KOLBE schickte eine Jünglingsfigur, die für das Frankfurter Heinedenkmal bestimmt ist. Man muß das Urteil über die Figur, die ohne die architektonische Fassung etwas unsicher im Raume steht, vorläufig zurückhalten. Ein Bedenken scheint aber schon jetzt berechtigt, das manche der neuesten Denkmäler trifft. Die Porträtfigur gilt als langweilig, und die Bildhauer benutzen gern jetzt Denkmalsaufträge für freie Phantasieschöpfungen, die kaum eine sichtbare Bezugnahme auf den Gefeierten mehr erkennen lassen. Gerade in dieser Ausstellung kann man von Munchs Bildern lernen, wie ein Künstler Bedeutungsvolles aus dem Geiste unserer Zeit zu schaffen vermag.



H. HALLER ☛ STEHENDES MÄDCHEN (HOLZFIGUR)

Auch GAULS plastische Arbeiten für das Klöpperhaus in Hamburg sind wesentlich dekorativer Schmuck des Gebäudes, und nur der Merkur (Abb. S. 182) nimmt Bezug auf den Standort, indem er ein klassisches Symbol in moderne Formen zu kleiden sucht. Es ist interessant, zu sehen, wie Gaul mit der menschlichen Figur sich abfindet. Er nimmt auch das menschliche Modell rein von der vegetativen Seite, so wie er das Tier zu sehen gewohnt ist. Sein Merkur steht lässig, man kann sagen ausdruckslos, eben weil die Bewegung nicht im Sinne der Ausdrucksgebärde gefaßt ist, sondern lediglich als



AUG. GAUL — SCHAFGRUPPE

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin W.

zufällige Ponderation. Es ist ein sehr interessantes Experiment. Neben Benvenuto Cellinis beflügeltem Gotte ist dieser allerdings ein wenig träge. Aber all seinen modernen Brüdern ziehen wir ihn bei weitem vor, und die Hamburger dürfen sich des prachtvollen Gebäudes freuen, das mit den Bronzen Gauls geschmückt ist, von denen die Modelle hier gezeigt werden.

Gegen TUAILLONS große Reiter mit Stier (Abb. S. 183), ein Hochrelief, das in der Bronzeausführung für das Krefelder Museum bestimmt ist, werden sich weniger Bedenken erheben als gegen Gauls Merkur. Der klas-



M. LAURENCIN — DIE TOILETTE

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf

sische Kanon ist besser befolgt. Die ruhige Sachlichkeit ist die beste Eigenschaft der aus etwas zu kühlem Herzen erfundenen Komposition. Von den übrigen ist Wilhelm GERSTEL diesmal mit einer größeren Zahl von Arbeiten vertreten (Abb. S. 179). Von HALLER ist die Holzfigur eines stehenden Mädchens zu erwähnen (Abb. S. 188). Und reizend ist die Terracottafigur eines nackten Mädchens von ERNESTO DE FIORI, die in amüsanter Drehung bewegt ist. Man möchte wünschen, daß die Nase weniger witzig zugespitzt wäre, denn die Formengebung zeugt im übrigen von einem sehr ernsten plastischen Gefühl (Abb. S. 192).

Auf dieser Linie hätte man weiter suchen sollen und manches finden können, das noch zu zeigen gelohnt hätte, wollte man auch in der plastischen Abteilung „ringenden Talenten Gelegenheit zur Oeffentlichkeit in weitgehendem Maße geben" und zum Schlusse sagen können: „Das Programm ist erfüllt."

GEORG KOLBES HEINEDENKMAL IN FRANKFURT AM MAIN

Am 13. Dezember ist in Frankfurt am Main das erste Heinedenkmal in Deutschland enthüllt worden. GEORG KOLBE, der unter den Berliner Plastikern in vorderster Reihe steht, ist sein Schöpfer, die Stadt Frankfurt hat in den Friedberger Anlagen den Platz dafür hergegeben, aus privaten Sammlungen sind die Mittel zusammengekommen. Was Kolbe geschaffen hat, ist nicht das konventionelle Standbild; das Bildnis des Dichters beherrscht nicht die Darstellung, es ist nur in verhältnismäßig kleinen Abmessungen in Steinrelief an der Vorderseite des aus Muschelkalkstein hergestellten Sockels angebracht; und auch die Gruppe, die den Sockel krönt, ist kein striktes Symbol des dichterischen Schaffens Heines. Und doch spricht der Geist des Dichters des Buches der Lieder aus diesem Werk, und die Umgebung erhöht den hohen lyrischen Reiz dieser Schöpfung des erfindungsreichen Meisters. Prachtvoll ist die Figur des dahinschreitenden Jünglings, sie ist mit einem Gefühl für Form und Bewegung geschaffen, über das Kolbe wie nur wenige verfügt und das uns seine Werke so bewundernswert macht. Auch das halb liegende, halb sitzende Mädchen, das den Liedern des Dichters zu lauschen scheint, ist vorzüglich modelliert; Kolbe zeigt hier seine Meisterschaft noch auf einem anderen Gebiet: dem Festhalten seelischen Ausdruckes.

So darf man dieses Denkmal den besten Arbeiten Kolbes an die Seite stellen und der Stadt Frankfurt zu dieser künstlerischen Bereicherung Glück wünschen. Sie wird übrigens nicht mehr lange die einzige sein, die ein Heinedenkmal besitzt, denn im Frühjahr soll in Hamburg das Hugo Lederer übertragene Heinedenkmal erstehen.

NEUE KUNSTLITERATUR

Schmid-Reutte, Ludwig (1863—1909). 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Mit Geleitwort von C. F. Schmitt-Spahn und einem Nachruf von Hans Thoma. In Mappe 25 M. Stuttgart, Verlag von J. Engelhorns Nachf.

Die Sammlung und Herausgabe einer größeren Anzahl von Schmid-Reutte-Werken war mehr als eine Ehrenpflicht gegenüber einem so hervorragend begabten und eigenartigen Künstler, wie er einer war; es war eine Notwendigkeit, wenn sein fast unzugängliches, nur in weit zerstreutem Privatbesitz befindliches Lebenswerk weiterhin nicht unbekannt bleiben sollte. Auch der außerordentliche Einfluß, den Schmid-Reutte auf die Karlsruher Kunstjünger während seiner nicht einmal zehnjährigen Lehrzeit gewonnen hat, wäre nicht so deutlich erkennbar geworden. Der Verlag Engelhorn hat sich ein namhaftes Verdienst erworben, daß er in den 32 Tafeln der Schmid-Reutte-Mappe die Grundlagen des Schaffens dieser prominenten Künstlerpersönlichkeit weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat. Hans Thoma weist in seinem einleitenden „Nachruf" mit der ihm eigenen Klarheit darauf hin, worin das Geheimnis der starken Wirkung dieses hervorragenden Kunstlehrers lag: in der Erkenntnis der der Kunst notwendigen Form, die „sich kristallscharf aus dem Raum herausschneidet" und „in der Mitteilung dessen, dem sein eigenes Ringen galt". Schmitt-Spahn, sein Schüler, hat im „Geleitwort" den kurzen biographischen Notizen, sowie dem künstlerischen Wesen und der Lehrtätigkeit Schmid-Reuttes feine und bedenksame Worte geliehen. Man darf beiden aufrichtig dankbar sein für die Einführung. Schmid-Reutte aber hat in den Werken, die trefflich reproduziert und vornehm dargeboten sind, sein literarisches und künstlerisches Denkmal selbst geschaffen. Die konstruktive Größe und Wucht seiner Akte, die unvergleichliche Gewalt seiner Gruppenkompositionen sind machtvolle Dokumente des größten eigenartigen Formwillens und Formbewußtseins in unserer Zeit der zerfließenden malerischen Kultur. Man könnte an Michelangelos übermenschliche Formauffassungen denken, wenn Schmid-Reutte nicht noch sparsamer, sachlicher und knapper in der Architektur seiner Akte und Gruppen wäre. Wenn Schmid-Reuttes Werk im Farbigen und in der formalen Zuendebildung vielfach auch nur Torso blieb, so ist es doch ein Torso, der in den gewaltigen Dimensionen das Größte und Vollkommenste ahnen läßt. Sein Werk ist auch im Fragment über das nur Künstlerische ins Ethische gewachsen, denn es hat in notvoller Zeit ein höchstes künstlerisches Gut bewahrt: die große, reine und echte Form, wie sie nur ein originales und selbständiges Genie erkennt. Es ist selbstverständlich, daß ein so dämonischer und persönlicher Formwille alle anderen künstlerischen Elemente in seinen Dienst stellt: Farbencharakter und Farbentechnik. Die Tafeln verraten auch davon einiges, und die Originale (Karlsruher, Mannheimer und Stuttgarter Galerie) zeigen, wie stark das Farbige und sein Auftrag stilistisch sich den Form- und Kompositionsproblemen unterordnet.

Die Schmid-Reutte-Mappe ermöglicht nun, dem Lebenswerk des vorzeitig der Kunst Entrissenen nachzugehen. Als ein Unzeitgemäßer stand Schmid-Reutte in der Epoche seiner Kunst. Sein Formproblem ist das Problem der Kunst nicht nur von ehedem, sondern noch mehr von morgen. Kein Künstler, keine Kunstbetrachtung kann achtlos an dem Monument dieser Kunst vorübergehen, ohne sich selbst zu entwerten. DR. BERINGER



G. KOLBE
HEINEDENKMAL IN FRANKFURT A. M.

Gerard Dou. Des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen. Herausgegeben von Professor Dr. W. Martin. In Leinen gebunden M 9.—. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 24.) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

Beim Durchblättern dieses neuen Bandes der prächtigen Monographienserie geht es einem wohl zunächst wie dem, der Bilder Dous in größerer Zahl oder zusammen mit Werken seiner Schule sieht: der Eindruck ist etwas monoton. Gibt man sich aber die Mühe, die Abbildungen einzeln zu studieren, so eröffnet sich einem der ganze große malerische Reiz und die Feinheit dieser Werke, Eigenschaften, die aus Dou einen der besten Vertreter der holländischen Feinmaler machen und seine Wertschätzung in Sammlerkreisen erklären. Professor Martin, der Direktor der Haager Galerie, hat nicht bloß eine den Kunstfreund gut orientierende Einleitung geschrieben, sondern dabei auch eine kritische Verarbeitung des Materials geliefert, die dem Kunstgelehrten gute Dienste leistet. Die illustrative Ausstattung ist die bekannte vorzügliche.

PERSONAL-NACHRICHTEN

IGNATIUS TASCHNER †. Mit dem jähen Hinscheiden von Ignatius Taschner hat die deutsche Plastik einen herben Verlust erlitten. Es ist in ein paar Zeilen zu sagen, was Taschner der Plastik gewesen ist. Taschner bedeutet in der deutschen Bildhauerei so viel als ein Typ. — Das seltenste was es gibt, eine künstlerische Persönlichkeit von ausgesprochener Originalität, schuf er originelle, charakteristische Werke, die, so unterschiedlich sie ihrer Bestimmung nach sein mögen, doch allesamt echte Taschner sind. So originell und echt waren schon seine Früharbeiten, Holzfiguren, die als Schnitzarbeiten so ausgezeichnet waren, daß, will man einen Maßstab daran anlegen, man auf die alten Meisterwerke zurückgreifen muß. Nicht weniger werkgerecht war seine Steinbildhauerei und vollends groß war er in der tektonischen Plastik in Brunnen, Monumenten und Architekturplastik. Ihm allein nur konnte es gelingen, das Wunder des deutschen Märchens in plastischen Formen zu verkörpern und es so vor uns hinzustellen, daß auch der Skeptischste es als volkstümliche Poesie empfindet. Was er dann durch feine Schmuckplastik, die eine im architektonischen Sinne eminente tektonische Wirkung entfaltet, zu der guten Wirkung von Messels und Hofmanns Bauten beigetragen hat, bedürfte einer ausführlicheren Darlegung. Verständlich wird das wiederum nur, wenn man weiß, wie Taschner ein Haus baute. Seit Violett-le-Ducs köstlichem Buche ist das so nicht mehr in die Erscheinung getreten. Unendlich berührt hat er die Kleinplastik. Und nicht nur mit köstlichen gegenständlichen Motiven, sondern auch durch seine Formgebung. Auch hier hat er in Zinn, Messing, Bronze, Silber schlechthin Vorbildliches geschaffen.

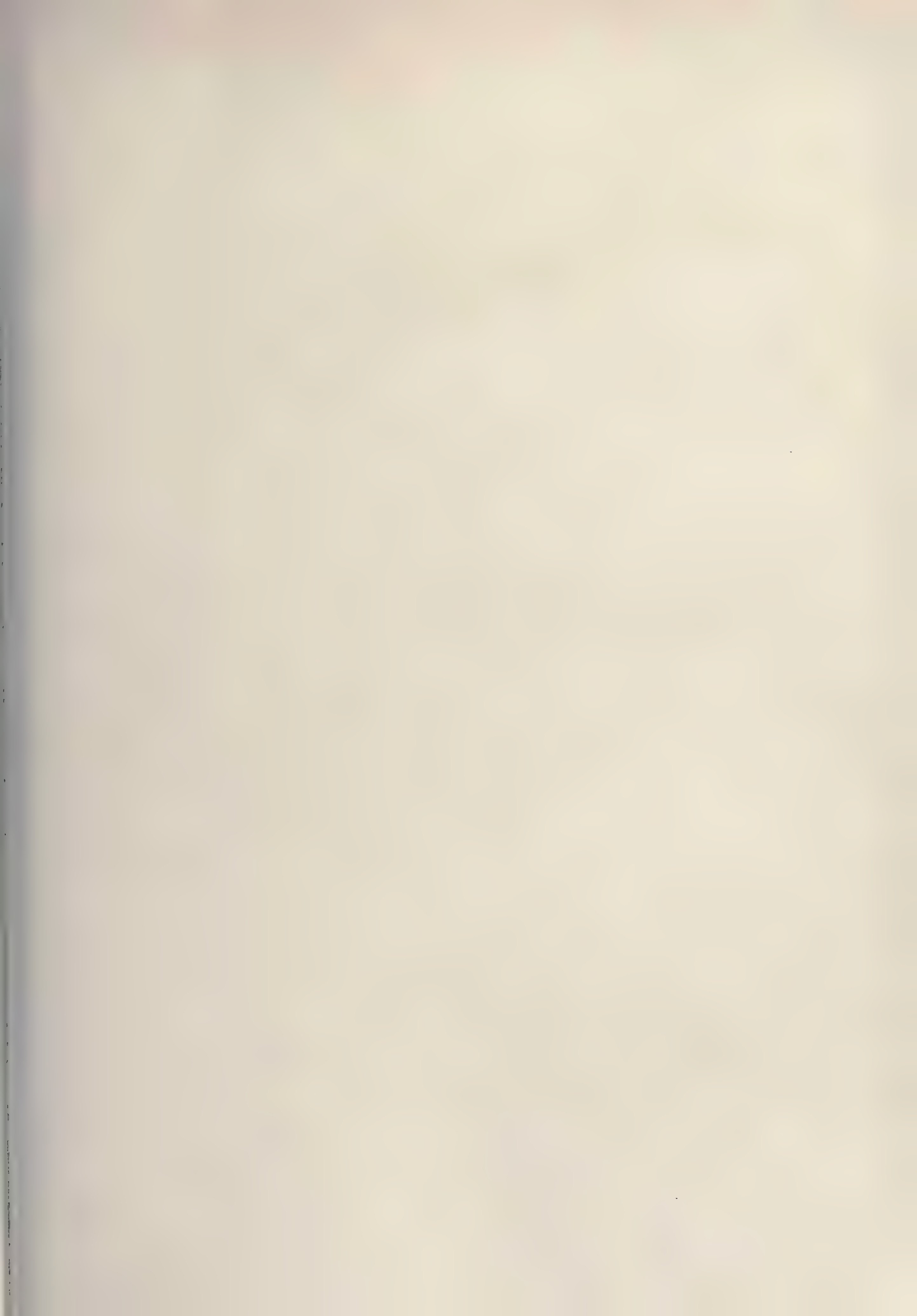
Vorbildlich wirkte er auch als Zeichner, Graphiker, Illustrator und Buchkünstler. Ein ganz großer Künstler, wetteiferte er mit jedem Handwerker an Geschicklichkeit und Können. Auf allen Gebieten des Kunsthandwerks hat er unendlich viele und fruchtbare Anregungen hinausgegeben und unerschöpflich wie seine Erfindungs- und Gestaltungskraft war seine Arbeitslust bis ihr der Tod ein allzu frühes Ziel setzte. Mit ihm ist nicht nur einer der begabtesten, geschicktesten und technisch vielvermögendsten, sondern auch einer der innerlich reichsten Künstler dahingegangen.



E. DE FIORI URSULA (TERRACOTTA)

DARMSTADT. Der Kunstmaler WALTHER ILLNER in Darmstadt wurde vom Großherzog von Hessen zum Professor ernannt.

GESTORBEN in seinem langjährigen Schwarzwald-Aufenthaltsorte Gutach der bekannte Schilderer des Schwarzwaldes, Professor WILHELM HASEMANN, geboren in Mühlberg an der Elbe 1850. Der namentlich durch seine Illustrationen zu Berthold Auerbach, Wilh. Jensen und Theodor Storm, sowie hauptsächlich durch die des Schwarzwaldes, seiner Natur und seiner Bewohner weithin bekannte Künstler besuchte ursprünglich als Schüler von Gussow die Akademie in Berlin und Weimar und war seit 1880 in Gutach tätig.





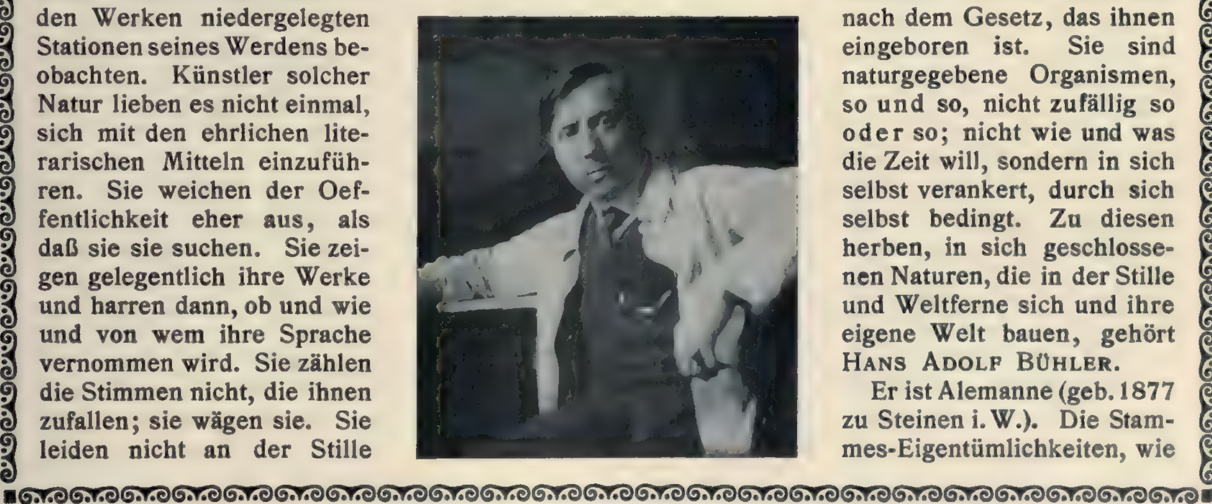
H. A. BÜHLER DIE SIPPE (1909)

H. A. BÜHLER BRUNHILD AUF ISENLAND (1906)

H. A. BÜHLER

Von Jos. Aug. Beringer

Je weniger äußere Katastrophen eines Künstlers Dasein und Werden bestimmen, je mehr sich seine Entwicklung still, innerlich vollzieht, je mehr er aus dem Boden seiner engeren Umwelt in das All der Empfindungen und die Welt des Könnens hinauswächst, um so aufmerksamer muß man die in den Werken niedergelegten Stationen seines Werdens beobachten. Künstler solcher Natur lieben es nicht einmal, sich mit den ehrlichen literarischen Mitteln einzuführen. Sie weichen der Oeffentlichkeit eher aus, als daß sie sie suchen. Sie zeigen gelegentlich ihre Werke und harren dann, ob und wie und von wem ihre Sprache vernommen wird. Sie zählen die Stimmen nicht, die ihnen zufallen; sie wägen sie. Sie leiden nicht an der Stille um sich, weil sie innerlich voller Reichtum und Bewegung sind. Sie wachsen wie die Bäume still aus dem Dunkel in das helle Licht. Die lauten Stürme von Atelier- und Kulturstreit, die um sie brausen, schütteln wohl an ihrem Laubwerk, aber der Stamm bleibt aufrecht. Sie vollenden sich nach dem Gesetz, das ihnen eingeboren ist. Sie sind naturgegebene Organismen, so und so, nicht zufällig so oder so; nicht wie und was die Zeit will, sondern in sich selbst verankert, durch sich selbst bedingt. Zu diesen herben, in sich geschlossenen Naturen, die in der Stille und Weltferne sich und ihre eigene Welt bauen, gehört Hans Adolf Bühler.



Er ist Alemanne (geb. 1877 zu Steinen i. W.). Die Stammes-Eigentümlichkeiten, wie



H. A. BÜHLER — STILLE STUNDE (1909)

sie bei Hebel und Thoma so außerordentlich klar sich bekunden, sind auch in ihm mit Entschiedenheit ausgeprägt: der eigene Sinn bis zum Eigensinn, das Dichterische bis zum Schuß ins Philosophische, Gefühl für den seiner Natur gemäßen Stil und eine innige Verwobenheit mit dem Kosmos nebst der Gabe, alles Erlebnis und die Weltanschauung auf eine natürliche und durch die Ausdrucksweise bewertete Formel zu bringen. Aus diesen Wurzeln wächst das Werk Bühlers mit der unbedingten Sicherheit organischen Wachstums hervor. Auch dort, wo ein der Sache Fernerstehender nur ein Gewolltes zu erkennen vermag, ist die Vorbedingung des Keimblattes, das genetische Gesetz erfüllt.

Das spricht sich auch im menschlichen Entwicklungsgange aus. Die malhandwerkliche Lehrzeit gab den Anstoß zur Weiterbildung auf der Kunstgewerbeschule. Von hier aus ging es auf die Akademie, wo der Malerjüngling das Glück hatte, in außerordentlich tüchtigen Lehrmeistern, in Schmid-Reutte und späterhin in Hans Thoma gerade die Meister zu finden, die seinem Weg festen Boden gaben, ohne sein Eigenstes zu verbilden. Aeußerlich sichtbar ist von der Kunst dieser Meister nichts in das Werk Bühlers übergegangen. Man kann, wie bei jedem Eigenwüchsigen und Echten, hier nur von den im stillen und unter der Oberfläche fortwirkenden Einflüssen sprechen, wozu, namentlich noch hinsichtlich Thomas, die Stammverwandtschaft in Rechnung zu ziehen ist. Schon während der Akademiejahre sind mit einer ganz seltenen Sicherheit durch Bühler die Noten angeschlagen, die sich späterhin zu der starken, eigenartigen Melodie und Harmonie seines Schaffens entwickeln. —

Die ersten zwei größeren Werke in der Torhalle der Baischstraße zu Karlsruhe behan-



H. A. BÜHLER ADAMSKINDER (1910)

delten philosophisch gehaltene Beziehungen der Menschheit zum Kosmos. Sie sind leider infolge schlechten Untergrundes erloschen und können hier außer Betracht bleiben. Bühler hat auch ihre Freskotechnik nicht mehr angewandt.

Das zweite größere Werk schlägt ein rein menschliches Thema an: der Mann als die Verkörperung der zerstörenden, der meisternden und der schaffenden Kraft; das Weib als das Symbol der erwachenden, der schützenden und fürsorgenden Liebe; diese Darstellungen sind in der Form des Triptychons gehalten. Als verbindendes Glied zu den Beziehungen der Menschen, die durch den Kosmos und in der Geschlechtigkeit gegeben sind, tritt die Natur. Dem Naturgefühl hat Bühler in diesen beiden Triptychen in der Grünschen Villa (Mannheim) schon einen breiten Raum durch die Landschaft eingeräumt, dem Hochgebirge zum Thema „Mann", dem Garten beim Thema „Weib". Aber im Studium der alten Meister in den Städten seiner engeren Heimat wuchs die Landschaftsstimmung zum Urweltgefühl empor. In Freiburg, Basel und Kolmar traten Bühler die koloristische und formale Feierlichkeit Hans Baldungs und die inkommensurable Größe der Formen- und Farbensprache des dämonischen M. Grünewald entgegen und zeigten ihm den Weg zu den Urweltlauten der Natur. Die nach einem italienischen Motiv gestalteten „Felsen am Meer" (1906) und der aus deutscher Mondnachtstimmung geborene „Liebesweg" (1907) sind die Elementarlaute für die ossianisch anmutenden Naturdichtungen, auf deren Folie sich die philosophisch unterströmten Bildgedanken auswirken.



H. A. BÜHLER DER MENSCH (1909)

In dem in der Mannheimer Kunsthalle hängenden Bilde „Dem unbekannten Gott" (1906) verschmilzt Bühler seine landschaftlichen, kosmischen und menschlichen Vorstellungen erstmals zu einer Einheit in dem späterhin festgehaltenen, allerdings erweiterten Sinn: die fühllose Größe und Pracht der Felsenküste, die sich zwischen das blitzende, in tausend Farben schillernde Gewässer und den hohen Himmel baut, einerseits — und das fühlende Menschlein, das ergriffen, zag und doch mutig in diese seine Wunderwelt schreitet, durch die der Unendlichkeitsodem des Gotteswerkes flutet, andrerseits —, bestimmen den neuen mythologischen Charakter dieser Bilddichtung. Wenn das Werk selbst auch noch nicht die vollendete Harmonie von Bildgedanken und Bildform erreicht, so ist doch das Schaffensthema Bühlers völlig klar entwickelt: der über die Nur-Natur sich erhebende Menschengeist und die Bewertung der Natur erst durch den Menschen.

In diesem großen und einfachen



Nach dem für Majolika entworfenen Modell

H. A. BÜHLER
PIETÀ (1913)



H. A. BÜHLER PROMETHEUS (1910/12)

Fresko in der Universität zu Freiburg i. B.

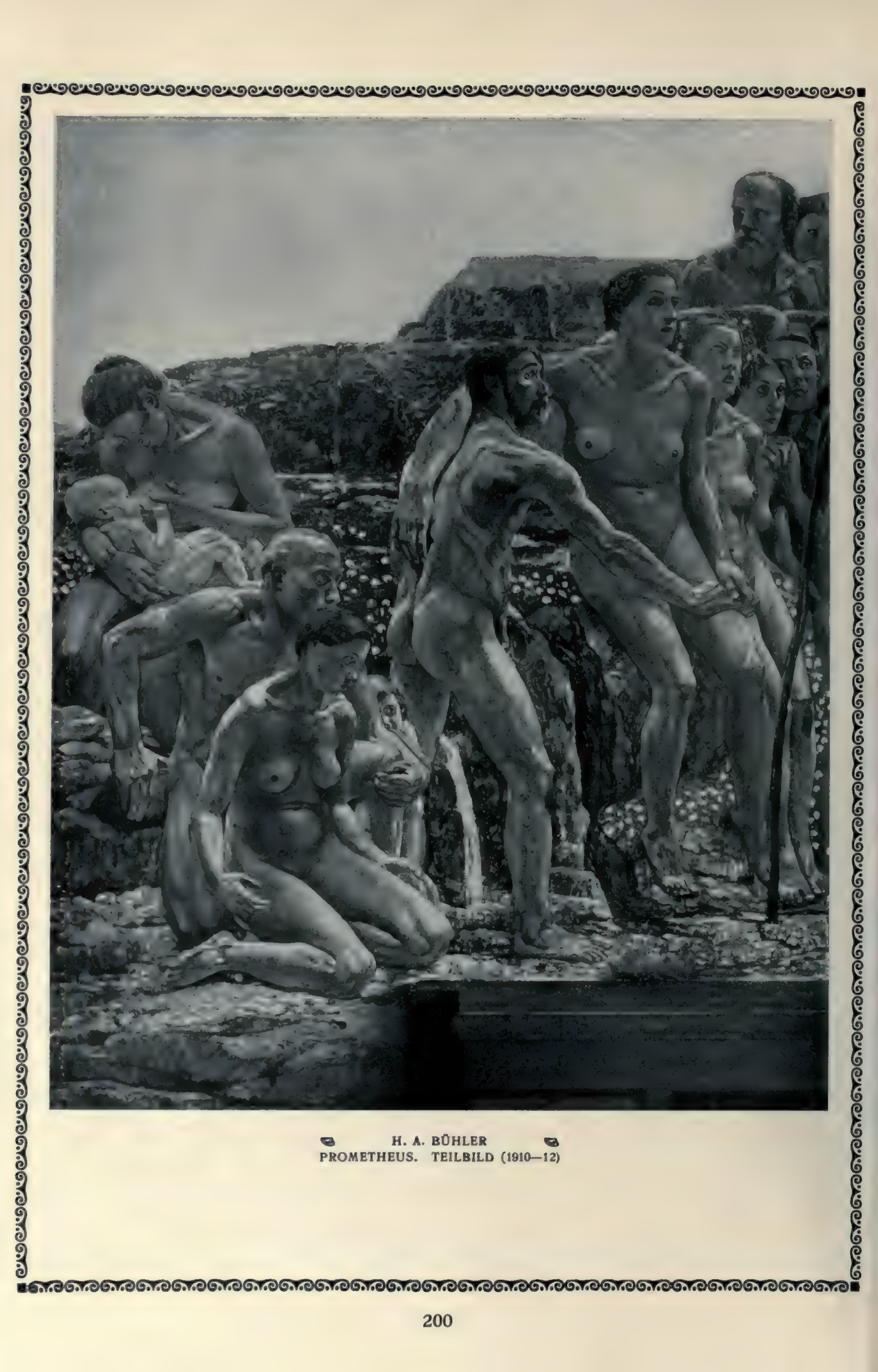
Gedanken ist auch das stilistische Prinzip Bühlers gegeben. Es liegt in der heraushebenden Projektion der menschlichen Gestalt auf die Natur. Die Synthese vom Landschafts- und Geistesromantiker, wie er noch in dem Frühwerk „Mann“ und „Weib“ erkennbar ist, mit dem, was Bühler an Eigenem zu geben hat, vollzieht sich sehr rasch.

Schmid-Reuttes, auch im Torso seines Werkes erkennbare, phänomenale Einfachheit, von der der Plastiker Habich sagt, durch sie führe der Weg zur deutschen Monumental-Malerei, klingt wie ein Orgelpunkt durch Bühlers ausgereifte Formenwelt. Herb, keusch, fast abwehrend stolz ist sie und doch wieder liebreich, voll Charakter und voll Ausdruck bis in die kleinste Linie. Grünewalds jähe, bis zur Uebertreibung gesteigerte und damit an den Humor grenzende Formensprache kommt in den Sinn. Aber Bühler ist zu sehr poetisierender Alemanne und Thomas Landsmann und Schüler, als daß er nicht doch den mildernden Zauber der Poesie über die fränkische Heftigkeit des Grünewald und über die französisch forzierte Linie Hodlers gösse.

Die „Hauensteiner“ (1907) leiten von der Stotzigkeit der Linienführung und der farbigen Kontraste — die warmen, braunen Farben gegen die weißen, kalten Schneefelder — zu den „Nibelungen“ (1907/8, Abb. Jg. 1907/8, S. 550), zu dem „Stillen Wasser“ (Abend, 1907/8) und dem „Hiob“ (1908, Abb. Jg. 1909/10, S. 476). Daß Bühler schon zu dieser Zeit zur vollen Beherrschung der menschlichen Gestalt und ihrer seelischen Ausdrucksfähigkeit gekommen ist, zeigen alle diese Werke. Die Charakterisierung des Innigen (Naiven) in der Haltung des Kopfes und Körpers der Kriemhild, des Heftigen (Dämonischen) in der Brunhild und des Männlichen im Siegfried auf der zart graugrünen Rheinlandschaft ist so erfüllt von Anmut und Kraft, daß man der feinen Temperatechnik fast gar nicht bewußt wird. Der Landschaftshintergrund umspielt wie eine leise Musik den festen Aufbau der übermenschlichen Leiber. Wenn in diesem Bild und im „Hiob“ noch gewisse literarische und geistige Unterströmungen vorausgesetzt werden können, so befreite sich Bühler von ihren letzten Resten in Rom, wohin er sich im Herbst 1908 begab. Er brauchte die römische Schaffenseinsamkeit, einesteils, um die Schalen der romantischen Atmosphäre, aus der er kam und in der er lebte, völlig abzuwerfen und anderenteils, um sich durch die Klarheit und Wucht der Formenwelt eines Luca Signorelli und Michelangelo zu der einfachen, vielsagenden Sachlichkeit der ausschließlichen Menschendarstellung hinzufinden. Keim, Ziel und Frucht der Bühlerschen Kunstweise ist: Die menschliche Gestalt als Gefäß und Inhalt realer Monumentalität, die menschliche Gestalt nicht in einer einseitigen Ansicht oder nur als Abbild zufälliger Erscheinung, als Impression zu geben, sondern als ein in sich logisches, in Form, Farbe und geistigem Inhalt einheitliches Kunstwerk, so daß sein innerstes Wesen und das Geheimnis seiner Art kund wird. Diese reale Monumentalität verlangt mehr als Linienschönheit, mehr als nur dekorative Wirkung. Sie baut sich auf dem geistigen Wesen des Menschen auf, wie es sich in der Form und im Ausdruck, in Bewegung und Gruppierung ausprägt. Aus solcher Auffassung des Künstlerischen und des Monumentalen mußte nicht nur die formale, sondern auch die kompositorische Vereinfachung erwachsen, die mit sparsam verwendeten Figuren ein Umfassendes sagen konnte, lediglich durch den seelischen Ausdruck und die Gebärde. Was bei Schmid-Reutte im Formalen oder im Farbigen vielfach Torso geblieben war, reifte bei Bühler voll aus. Von dem noch 1908 entstandenen „Abend“ an (zwei Männer kauern vor einem Waldhintergrund an einer Quelle) wird die menschliche Gestalt immer geschlossener behandelt; sie entfaltet auf einfachstem Umriß die größte Summe von Kraft und Bewegung.



H. A. BÜHLER
PROMETHEUS. TEILBILD (1910—12)



H. A. BÜHLER
PROMETHEUS. TEILBILD (1910—12)



H. A. BÜHLER
PROMETHEUS. TEILBILD (1910—12)

Das Studium Michelangelos zeigt sich in der immer stärkeren Herrschaft sowohl über die Gelenke, wie über die Silhouette. Die Werke der römischen Zeit lassen im Ein- und Mehrfigurenbild die Ineinsbildung der formalen, der malerischen, der kompositorischen und der Ausdrucks-Werte erkennen.

Eine Nebeneinanderstellung gleichartiger Kompositionen ist äußerst lehrreich. Im Einfigurenbild der „Mensch" (1909) prägt die zusammengepreßte Haltung und der brütende Gesichtsausdruck das Faustische der Menschennatur so wundervoll aus, weil sie als Silhouette in Kontrast gestellt ist zu dem knapp angedeuteten und doch ungeheuren Raum. Im „Christus" (gem. 1910, Abb. Jg. 1912/13, S. 43) der Nationalgalerie ist der visionäre, ins Weite schauende Lichtträger durch die zum Erheben bereite Gestalt gegen die zwei knapp zusammengenommenen Figuren zu seinen Seiten kontrastiert. Dadurch wird seine überragende Größe veranschaulicht.

Ein Vergleich der mehrfigurigen „Sippe" (gem. 1909, Abb. geg. S. 193) und der „Adamskinder" (gem. 1910, Abb. S. 195) gibt weitere Aufschlüsse über die Kompositionsweise und die Erhebung der Darstellung zum Symbol: der Mann in seiner zusammengeballten Stellung als gesammelte Kraft und das Weib in der hingegossenen Lage als seiende Schönheit. All das hineinbezogen in diese grünende, blühende und prangende Natur als der farbigen Folie für die Krone der Schöpfung, den Menschen. Jenes Geheimnis wird da sichtbar, daß in allem Reichtum der Welt doch die Gattung Mensch das Höchste vorstellt, der Mensch der Wirklichkeit mit allen Bedingtheiten der Realität und doch das Edelste, doch der Inhalt der Welt. Würde sich aus diesen zwei Kompositionen die Geschicklichkeit Bühlers für schwingende und sich schneidende Linienführung ableiten lassen, so bietet die „Stille Stunde" (gem. 1909, Abb. S. 194) ein prächtiges Beispiel für die äußerst einfache und doch kontrastreiche Komposition mit Parallelen und Senkrechten.

Mit solchem Können ausgerüstet, trat Bühler an den großen Auftrag heran, der ihm für das von H. Billing erbaute, neue Kollegiengebäude der Universität Freiburg zufiel und der ihn mit dem „Prometheus" (gem. 1910/12, Abb. S. 199/201) an die Seite der großen Monumentalmaler stellte. Für den in glanzvollem, dunkelfarbigem Marmor gehaltenen Vorraum der Aula galt es ein Bild zu schaffen, das dem lapidaren Kraftwort an der Front „Die Wahrheit wird euch frei machen" das bildnerische Gegengewicht hielt. Bühler stellte den Prometheus nicht im üblichen Sinn der antiken Mythologie als titanischen Bringer des himmlischen Feuers dar, sondern als Verkörperung der vorschauenden, vorsorgenden Liebe, als Geisteskraft, die imstande ist, die Menschheit aus dem tierischen Zustande herauszuheben und zum Licht zu führen. So spricht auch jede einzelne Figur in Gebärde und Ausdruck von den Wirkungen, den der Wahrer und Walter der heiligen Flamme auf die Menschenseele macht. Alle Möglichkeiten, das heilige Feuer zu erleben und an sich zu erfahren, tun sich auf vom dumpfen Staunen, von der Verachtung bis zur Freude und unbedingten Hingebung. Nur die Mutter, — am weitesten links sitzend, — die ihr Kind nährt, ist eine Welt für sich, die sich selbst genügt.

Allerdings, die ganze Gestaltung ist nicht aus dem antiken Geiste der Idealisierung, die das Göttliche in idealschönen menschlichen Formen gibt. Es ist echte, herbe deutsche Kunst, die das Menschliche vergöttlichen will, die das große Menschwerdungsmysterium in den Formen der Wirklichkeit gibt und zeigt, wie durch Kampf und Leiden, durch Mühsal und dumpfe Not zur Herrlichkeit des Lichtes eingegangen werden kann.

Es ist wohl nicht leicht gewesen, diese große Auffassung in der fast bäuerlichen Formensprache der Prometheusjünger durchzusetzen. Aber die Idee liegt tiefer, und es ist mehr als „Bauernmalerei", wenn die fast noch tierische Menschheit aus der starren und unfruchtbaren Welt den Lichtbringer und Lebensspender mit allen Ausdrucksformen der Ueberraschung umdrängt. Es läßt sich hier leicht die Brücke zu der Idee schlagen, daß jeglicher Aufstieg zum Licht durch die veredelnde Arbeit gehen muß. Der Geist Goethes spricht in Formen und Farben zu den Studenten das letzte Wort Fausts: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß."

Der realistische Idealismus, der in dem Prometheusfresko einen so entschiedenen Ausdruck erhalten hat, drängt zu der Annahme, daß es Bühler immer stärker um die Herausarbeitung einer charakteristischen, aus deutschen Wurzeln wachsenden Monumentalität realer Erscheinungsformen zu tun ist. Er begibt sich deshalb absichtlich der Idealformulierung von Linie und Form, wie die italienische Kunst sie liebt. Er baut auf dem Boden, aus dem Dürers und Grünewalds Schöpfungen wuchsen, deren Gestalten noch das Weh der Welt, den Kampf des Lebens deutlich erkennen lassen. Je reiner Bühler sich von der bildformenden Idee frei macht, um so stärker tritt die Real-



H. A. BÜHLER

TOTENKLAGE (1910)

form in die Erscheinung. Das Doppelporträt der „Kaiserstühler" (1912) und der „Bauer mit Kuh" (1913) sprechen dies ebenso deutlich aus, wie das Porträt „Frau B." vom Jahre 1910.

Auch maltechnisch geht Bühler seinen eigenen Weg. Er hat sich schon in den ersten selbständigen Schaffensjahren eine eigene Temperatechnik ausprobiert, an der er noch heute festhält. Er trägt die ungemischten Temperafarben mit schmalem Spachtel auf die Bildfläche, indem er Fleckchen neben Fleckchen setzt. Dadurch erreicht er eine seltene Reinheit, Leuchtkraft und Frische der malerischen Wirkung bei aller stofflichen Differenzierung. Eine Veränderung der farbigen Klänge ist damit auch ausgeschlossen. —

Ein auf die Darstellung der vereinfachten realen Erscheinungsformen und der in ihnen liegenden seelischen Ausdrucksmöglichkeiten gerichteter Sinn hat ohne weiteres plastische Formkräfte. Es wäre zu verwundern, wenn Bühler sich nicht als Plastiker aussprechen könnte. Man empfindet deshalb seine beiden bis jetzt bekannt gewordenen Plastiken als Notwendigkeiten seines Schaffens. Aus dem Jahr 1910 stammt die Bismarckstatue, die — zu Billings Konkurrenz — als Wettbewerb für die Elisenhöhe bei Bingen gedacht war. Stärker und fertiger ist die „Pietà" (entst. 1913, Abb. S. 197), deren Block etwas von Michelangelos „Terribilità" (Furchtbarkeit) im seelischen Ausdruck, in der Vielfältigkeit der Bewegungsmotive und in der Einfachheit des Umrisses an sich hat. Solcher „Erbärmdebilder" schuf die deutsche Plastik, als die „Normen" der aufgehenden humanistisch-heidnischen Abklärung der Renaissance, die unseren national-künstlerischen Charakter verdarb, noch von der Mystik und Glaubensinbrunst der absterbenden Gotik bestrahlt wurden. Es ist angemessen, heute an ähnliche kulturelle Wandlungen zu denken. Von diesem Punkte aus bekämen die Werke Bühlers ein neues Gesichtsfeld.

Das poetisierende Element, das in Bühler vorhanden ist und im Laufe der letzten Schaffensjahre durch die Monumentalaufgaben in den Hintergrund gedrängt worden war, wendet sich neuerdings dem ihm gemäßeren Betätigungsfeld der Graphik zu. Eine Folge von graphischen Blättern wird im „Nachtigallenlied" die früher schon von Bühler geübte Griffelkunst pflegen und eine feinsinnige und reizvolle Ergänzung der Monumentalmalerei bilden.



H. A. BÜHLER WOTAN (1913)

GEDANKEN ÜBER KUNST

Das echte Kunstwerk bedarf keiner Vermittlung. Es spricht oder schweigt, je nach der Natur des Beschauers. Anselm Feuerbach

Dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden. Lessing

Die heutigen Laien in der Kunst verderben sich selbst die Freude daran, weil sie glauben, Kritik üben zu müssen, anstatt sich dem Genuß des Schönen hinzugeben. E. I. Hähnel



PAUL BÜRCK — HEUERNTE (RADIERUNG)

Winterausstellung der Münchner Secession

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von M. K. Rohe

Die heurige Ausstellung zeigt ein Abgehen von der Gepflogenheit, die winterliche Revue dazu zu benutzen, einen Gesamtüberblick über das Schaffen eines oder auch von ein paar der älteren Mitglieder und Meister zu geben. Dieser Brauch ist kein rein willkürlicher, sondern entspringt verschiedenerlei Gründen und so muß jedesmal ein besonderer Anlaß vorliegen, wenn man sich dazu versteht, von der Regel eine Ausnahme zu machen.

Heuer nun hat sich die Pflicht aufgedrängt, auch die graphischen Künstler der Secession einmal in selbständigerer und ausgiebigerer Weise zu Worte kommen zu lassen, als es gemeinhin hier der Fall zu sein pflegt.

Wer an der Graphik Interesse nimmt, der hat es wohl überhaupt schon des öfteren bedauert, daß man in München nur so ganz selten umfangreichere Spezialausstellungen davon vor Augen bekommt. Denn schon aus den zerstreuten Darbietungen dieses oder jenes Salons, oder einiger größerer Buchhandlungen, die sich mit der Sache befassen, läßt sich ersehen, daß gerade auf diesem Gebiete heute das Niveau ein sehr hohes ist und ich bin überzeugt, würde man einmal eine systematische Darstellung der neueren Graphik versuchen, so würde das nicht nur zu neuen und gewichtigen Eindrücken führen, sondern auch das Entwicklungsbild der modernen Kunst in ganz unerwarteter Weise bereichern.

Die einzige Veranstaltung, die sich in München bis jetzt planmäßiger auch der graphischen Produktion unserer Tage angenommen hat, ist eigentlich nur die Jahresausstellung im Glaspalast. Dort treten wenigstens geschlossene Graphiker-Korporationen in Erscheinung. Aber die Graphik als solche ist auch da in einer mißlichen Lage, denn sie hat die Konkurrenz von Malerei und Plastik zu bestehen und zieht,

da diese die stärkeren äußeren Wirkungen für sich haben als stillere Kunst natürlich stets den kürzeren. Und man kann jedes Jahr wieder das gleiche beobachten, daß nämlich das große Publikum die Säle der Graphik erst dann „auch noch abtut“, wenn es schon müde und erschöpft aus den anderen anlangt. Das führt zu keinem Verhältnis zu dieser auf ein eingehendes Studium angewiesenen Kunstgattung und verflüchtigt jedes tiefere Interesse für sie.

Wunderbarerweise hat die Graphik aus dieser Mißachtung, die ihr im allgemeinen widerfährt, nicht einmal Schaden genommen; im Gegenteil, ihr Mauerblümchendasein scheint ihr bisher ganz wohl bekommen zu sein, indem unsere graphischen Künstler das, was ihnen an Beachtung von seiten der Oeffentlichkeit versagt geblieben, in künstlerische Selbstachtung umzusetzen bemüht waren.

Was nun die Ausstellung der Secession anlangt, so gibt auch sie natürlich der modernen Graphik keineswegs die Vertretung, die man ihr gerne einmal wünschen würde, dazu ist sie zu unsystematisch behandelt und zu unvollständig (was paradox klingt bei der Fülle des Gebotenen), aber es ist an sich schon begrüßenswert, daß eine solche Sonderausstellung einmal unternommen worden ist und man darf hoffen, daß sie das Interesse an graphischer Kunst in weiten Kreisen belebt.

Tritt man einen Rundgang durch die Schau an, so interessieren in Saal I vor allem die Radierungen von Ed. Scharff, einem jungen schwäbischen Künstler, der ebenso, wie er als Maler und Bildhauer seit ein paar Jahren Originelles geschaffen, auch als Graphiker eine durchaus selbständige, spezifisch moderne Physiognomie zeigt (Abb. S. 212). Von ihm liegen Proben aus seinen bisher radierten Zyklen vor, die Entstehungsjahre 1909—12 umfassend, und es ist erfreulich zu sehen, welch schöne Entwicklung sein Talent in dieser verhältnismäßig kurzen Zeitspanne genommen hat. Der Weg führt auch hier, wie in den Malereien Scharffs, von einer noch impressionistischen Formung zu einer betonten Ausdruckskunst und während beispielsweise in Blättern, wie in den „Reitern“ von 1909, trotz aller kompositorischer Absicht im ganzen, die Einzelgestalt doch noch völlig konkretgegenständlich genommen sein will, ist sie in den späteren jeden stofflichen Interesses fast entkleidet und kaum als mehr denn als Träger rhythmischer Werte zu betrachten. Durch seine pathetische Liniensprache aber sowie durch ein höchst lebendiges Spiel von Licht und Schatten weiß der Künstler in der Tat auf den Beschauer wirksam all die Stimmungen zu übertragen, die der Konzeption seiner Vision zugrunde lagen. Völlig anders geartet wie Scharff ist der Leipziger Alois Kolb, ein in der graphischen Welt schon seit langem bekannter und gewürdigter Künstler, der hier ebenfalls mit im

CARL SCHWALBACH KLAGE (LITHOGRAPHIE)
Winterausstellung der Münchner Secession

TILLA DURIEUX ALS „CIRCE"

FRANZ STUCK

FRANZ VON STUCK
TILLA DURIEUX ALS CIRCE (PASTELL)

Winterausstellung der Münchner Secession



EDOUARD VALLET — BEERDIGUNG IM GEBIRGE (RADIERUNG)

Winterausstellung der Münchner Secession

Detail sehr Beachtenswertem vertreten ist (Abb. S. 213). Schade nur, daß er immer noch so krampfhaft auf allegorische Kompositionen sich versteift und dabei nicht selten im „Literarischen“ stecken bleibt. Seine ganze Begabung nötigt ihn eigentlich dazu, sich innerhalb der sinnlichen Anschauung zu halten und wo er es tut, gibt er bei seinem hohen Können und dem tiefen künstlerischen Ernst, der ihn beseelt, auch Vortreffliches. Daß HANS SCHÜZ,

HERMANN GROEBER — MÄDCHENHÄNDE (ZEICHNUNG)

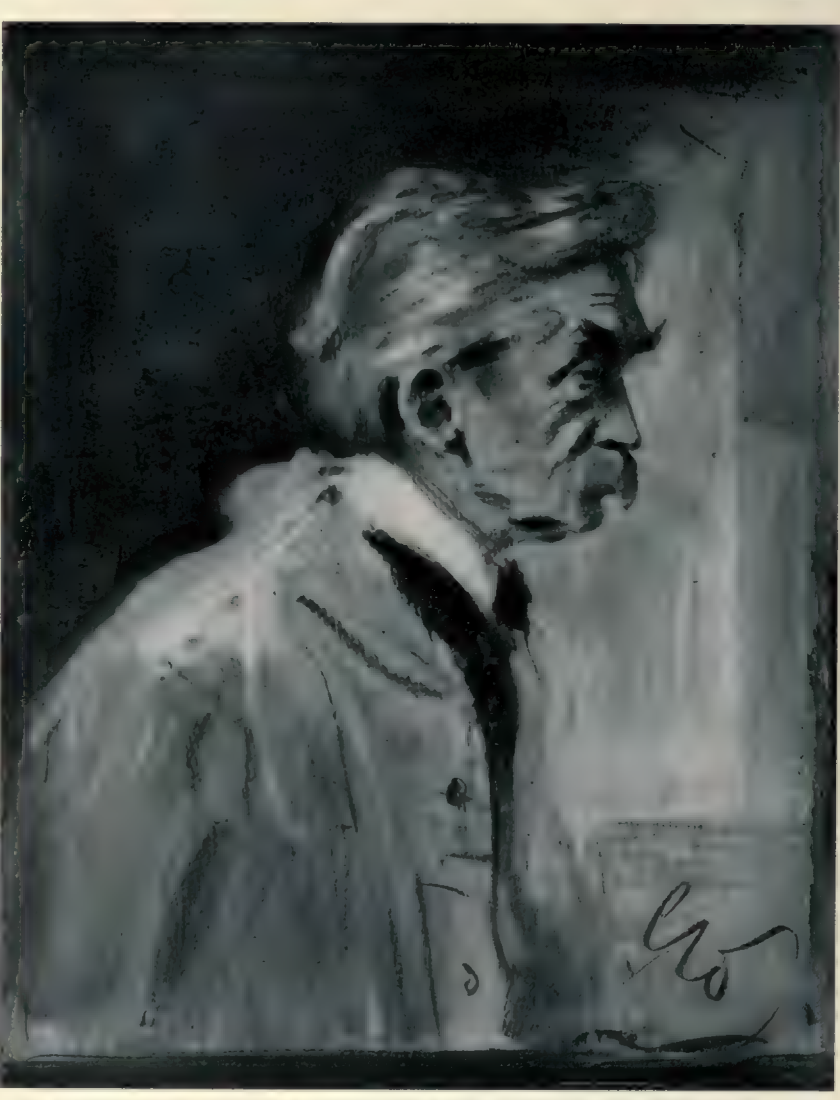
Winterausstellung der Münchner Secession



R. M. EICHLER
WEIBLICHE KOPF- UND ARMSTUDIE (ZEICHNUNG)

von dem in den letzten Jahren da und dort originelle Malereien zu sehen waren, auch als Graphiker seinen Mann stellt, konstatiert man nach den beiden in diesem Saal von ihm vorgeführten Radierungen mit Genugtuung. Die „Flucht nach Aegypten“ ist meinem Geschmack nach das besser geratene der beiden Blätter, doch hat auch die „Hochzeit“ starke Reize. J. W. SCHÜLEIN versucht das Festhalten von Natureindrücken, verhält sich aber der Natur gegenüber keineswegs nur passiv und rein aufnehmend, sondern er verdichtet den Eindruck nach dem Wesentlichen hin und ist bestrebt, ihn seiner ganzen Energie nach zur Geltung zu bringen. Aehnliche Wege geht H. ZEILLINGER, der mit einer kleineren Reihe lebendiger Natur- und Lebensausschnitte aufzuwarten hat. Poeten sind in ihren Schöpfungen F. HOLLENBERG und A. BRAUN, von denen der erstere seine glücklichsten Wirkungen durch die zarte Feinheit seines empfindungsvoll belebten Konturs erzielt, während der andere im Gegenteil durch eine eminent malerische Behandlung seiner miniaturistisch gehaltenen Landschaftszeichnungen zu bestricken weiß. PAUL BÜRCK ist wie immer sachlich, aber voll delikaten Gefühles dabei; ein Künstler, der die Stimmung eines Landschaftsbildes vollkommen herauszuholen und künstlerisch zu objektivieren versteht.

In Saal II sei zunächst das Augenmerk auf die so überraschend feinen Arbeiten H. VON HABERMANNS gelenkt, leicht farbig getuschte Zeichnungen, deren Reihe sich im anstoßenden Raum fortsetzt. Welche Summe von Kultur, Eleganz, Temperament, Zartgefühl und Geschmack wird da vor einem ausgebreitet! Natürlich sind Gradunterschiede in der Qualität der einzelnen Blätter vorhanden, aber es sind Perlen unter ihnen, die nicht hoch genug eingeschätzt werden können und deren genauestes Studium sich kein Verehrer des Meisters entgehen lassen wird. FRANZ VON STUCK hat zwei Pastelle eingesandt, beide „Tilla Durieux“, die bekannte Berliner Schauspielerin, in ihrer Rolle als Circe wiedergebend (Abb. S. 207). Von höchst unmittelbarem Effekt ist vor allem das Brustbild eine Geschmacksleistung erster Ordnung seines Autors, das mit wenigen, aber charakteristischen Formelementen alles erschöpft, auf was hier Gewicht zu legen ist; auf das von der persönlichen Welt Ausgehende sowohl, wie auf das, was der Maske zugehört. Mit besonderem Nachdruck muß hier auch auf einen Rahmen mit Arbeiten von KÄTHE KOLLWITZ verwiesen werden: ein „Frauen-



LEO SAMBERGER BILDNIS DES BILDHAUERS LANG (KOHLEZEICHNUNG)
Winterausstellung der Münchner Secession



FERDINAND STAEGER — WEISHEIT UND KRAFT (RADIERUNG)

Winterausstellung der Münchner Secession

kopf“ voll Ausdruck und inneren Lebens, von wundervoller Geschlossenheit der Zeichnung die „Frau mit dem toten Kind“. Ein schönes Zeugnis dessen, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt der Künstler seine großen malerischen Kompositionen vorzubereiten pflegt, sind die Studien R. M. EICHLERS (Abb. S. 209). Gerade bei den Schollekünstlern hat man es ja oft gerügt, daß sie es da und dort an der soliden Fundamentierung ihrer Werke haben fehlen lassen. Um so sympathischer berührt es, hier einen aus dem ehemaligen Kreis einmal genauer bis in seine handwerkliche Tätigkeit hinein verfolgen zu können und zu sehen, wie ernsthaft er jenem Manko zu begegnen sich müht. Auch WINTERNITZ führt Muster eifriger Studienarbeit vor (Abb. S. 214), ebenso R. PIETZSCH, unser vortrefflicher Landschafter, dessen Kollektion gerade deswegen so fesselt, weil sie zeigt, wie scharf und wesentlich der Künstler seine Motive schon mittels der bloßen Zeichnung faßt und wie diese bei aller Einfachheit schon voll der malerischen Wirkung ist. LUDWIG HERTERICH endlich läßt uns Proben seiner dekorativen Begabung sehen (Abb. Nov.-Heft S. 71); da ist alles groß und wuchtig angelegt, mit herber Betonung des formal Wirksamen in Kontur und Fläche.

In Saal III fällt C. CASPAR auf, einer unserer führenden Expressionisten, der in einer Reihe künstlerisch durchaus gleichwertiger Arbeiten, auch graphisch einmal Themen abhandelt, die wir schon malerisch von ihm gestaltet gesehen haben. Da hier die Farbe in Wegfall kommt, treten seine Absichten in bezug auf Bau und Struktur selbst in einer für den Laien sinnfälligen Weise in Erscheinung. Aehnliche Bestrebungen, wie bei Caspar machen sich auch bei seiner Frau M. CASPAR-FILSER geltend, auch ihre Arbeiten sind als im besten Sinne modern und zeitgemäß zu bezeichnen. Gerne begegnet man wieder WILLI GEIGER, diesem Graphiker par excellence, dessen Ruf heute ja schon ein fester und wohlbegründeter ist.

WILHELM THÖNY ❧ RADIERUNG ZU „BALZAC, DUNKLE GESCHICHTEN“
Verlag von Georg Müller, München





EDWIN SCHARFF — REITER (RADIERUNG)
Mit Genehmigung des Graphik-Verlags, München-Bonn



ALOIS KOLB — LEBENSBAUM (RADIERUNG)

Winterausstellung der Münchner Secession

Die von ihm vorgelegten Stierkampfstudien und -radierungen werden den meisten Liebhabern ihrer Art nach wenigstens schon bekannt sein; man muß aber doch immer wieder darauf hinweisen, mit welcher Genialität der Künstler gerade solche Bewegungsmotive zu Papier zu bringen weiß, und über welches immense Können er verfügt. Auch in den beiden Blättern „Fähnrich" ist ein Bewegungsthema ganz prachtvoll gemeistert, während in der „Sitzenden Frau" Geiger sich modern-expressionistischen Ideen nähert, mit denen er sich jedoch in der ihm eigenen persönlichen Weise auseinandersetzt. LESKER und BURMESTER beweisen gleichfalls wieder ihre zeichnerische Meisterschaft, wie auch HAYEK und VOELLMY und im speziellen wird man noch MEYER-BASEL nennen müssen, dessen im ersten Moment so gar nicht bestechendem, in der Wirkung aber so nachhaltigem Vortrag jeder Kenner seine Reverenz erweisen wird (Abb. S. 216).

Folgt Durchgangsraum IV, in dem im Verein mit Raum VIII ja auch sonst immer schon das Wenige zur Ausstellung gelangt, was die Secession gelegentlich anderer Revuen an Graphik zu bieten hat. THÖNY-Graz ist hier eine hervorstechende Erscheinung, der im Sommer im Glaspalast sich zum erstenmale als Maler vorstellig gemacht hat (Abb. S. 212). Auch auf graphischem Gebiete scheint dieser junge Künstler sich noch im Stadium des Experimentierens zu befinden und es lassen sich leicht allerhand Vorbilder ausfindig machen, auf denen er fußt. Aber da ist doch alles auch wieder von starkem persönlichem Empfinden durchdrungen, und Vielerlei kündet sich an, was zur künftigen Beachtung ad acta zu nehmen ist. Am stärksten erscheint Thöny vorderhand wohl in einigen der Buchillustration dienenden Radierungen, die alle Mittel in den Vordergrund stellen, so auf die Phantasie des Beschauers zu wirken und diese zum Mitschaffen anzuregen geeignet sind, wie etwa die mehr andeutende als ausführende Zeichnung, mystisch-lebendige Lichtgegensätze usw. Bei H. GÖTT macht sich ein sicheres Gefühl für die wirksame Wiedergabe eines Eindrucks bemerkbar; seine Zeichnung ist schlicht aber wesensgesättigt, auch die Arbeiten von L. LOMMEL sind gut und zeugen von einem individuellen Anschauungsvermögen.



RICHARD WINTERNITZ DAME MIT HUT (ZEICHNUNG)
Winterausstellung der Münchner Secession

Saal V dient retrospektiver Betrachtung und führt Meister französischer Graphik vor, von DAUMIER und ROPS bis zu VUILLARD und DENIS, TOULOUSE-LAUTREC, CÉZANNE, MANET, DEGAS, MILLET und RENOIR.

Ein sehr löbliches Tun erscheint es mir, dieser fremdländischen Kollektion in Saal VI die Sonderausstellung des *Bundes Münchener Buchkünstler* gegenübergestellt zu haben, denn auf dem von dieser Künstlerschar gepflegten Gebiet haben wir heut nicht geringere Meister, als jene klassischen Franzosen auf graphischem es waren und so wird sich da manch lehrreicher Vergleich anstellen lassen über deutsches und französisches Genie, sowie über unsere künstlerische Kultur und die unserer Nachbarn im Westen. Es würde zu weit führen, wollte ich hier in eine Spezialwürdigung des von jedem einzelnen Mitglied des Bundes Geleisteten eintreten, es genüge hervorzuheben, daß jeder in seiner Art ein Vollendeter ist und uns als scharfprofilierte Persönlichkeit gegenübertritt.

Saal VII. Hier sind neue Künstlerbildnisse von LEO SAMBERGER zu sehen, jedes wieder prächtig in seiner scharfen Charakteristik und dem un-



J. TEICHMANN — FRAGMENT (KREIDEZEICHNUNG)

Winterausstellung der Münchner Secession

gestümen Temperament der Durchführung (Abb. S. 210), auch W. PÜTTNER lernt man von einer neuen Seite kennen und die Arbeiten von STAEGER (Abb. S. 211), BARTHELMESS und O. FISCHER nimmt man gleichfalls im Vorbeigehen in besonderen Vermerk. Eine Attraktion für sich sind des Berliner RÖSSNERS Holzschnitte, die eine so ganz eigenartige expressionistische Fassung zur Schau stellen; auch EGON SCHIELE erregt Aufsehen, doch wird bei objektivster Anerkennung seines starken Talentes nicht jeder eine reine Freude an seinen hautgoutdurchsetzten Schöpfungen aufbringen.

In Raum VIII gibt es gleichfalls allerhand Berücksichtigungswertes. Der Simplicissimuszeichner O. GULBRANSON und K. ARNOLDS Art ist schon allbekannt und ein Hinweis auf sie mag Genüge tun, auch über L. BOCK glaube ich nichts besonderes sagen zu müssen, da er erst vor kurzem hier an anderer Stelle gelegentlich seiner Kollektivausstellung in einem hiesigen Salon in seiner Eigenart voll gewürdigt worden ist. NYMANN dagegen ist hier noch neu. Dieser Künstler erinnert in etwas an Pascin, er hat aber seine eigene Note und die Aehnlichkeitskonstatierung bezieht sich mehr auf ein paar äußere Momente in der Technik beider, als auf den Wesensgehalt ihrer Arbeiten. Wie Nymann arbeiten auch MATTHES und KREBS in fortschrittlichem Sinne, und WIRSCHINGS Tätigkeit muß man gleichfalls in Betracht ziehen.

Saal IX erhält seine besondere Würde durch einen Karton HANS V. MARÉES, der jedoch etwas einsam thront und dem man besser wohl einige Handzeichnungen des Meisters zugesellt hätte. Es flankieren ihn ein paar Zeichnungen C. SCHWALBACHS; es ist hochinteressant zu beobachten, wie erst bei den Heutigen all das zur vollen Reife kommt, was jener geniale Mann seiner Zeit weit vorauseilend, wohl erfühlt hatte, aber in vollkommener und klarer Weise noch nicht zu gestalten imstande war. Wie keinen seiner Zeit hat Marées das „Problem der Form“ beschäftigt und ein gut Teil der Anregungen, die unsere künstlerische Moderne in sich aufgenommen hat, sind auf ihn zurückzuleiten. Nicht weit von Schwalbach entfernt stößt man in diesem Saal auch auf PELLEGRINI, auf den man mit Recht wie auf Schwalbach Erwartungen setzt, der aber hier nur mit einigen wenigen Proben seiner kraftvollen Zeichenkunst zu Worte gelangt. SCHINNERER wird immer noch nicht die Beachtung geschenkt, die diesem Maler-Radierer ganz gewiß zukommt. Seine Folge „das geträumte Paar“ zeigt ihn von der besten Seite. MOLFENTER (Abb. S. 216), BROKHUSEN,



C. TH. MEYER-BASEL — BLICK AUF DEN PILSENSEE (RADIERUNG)
Winterausstellung der Münchner Secession

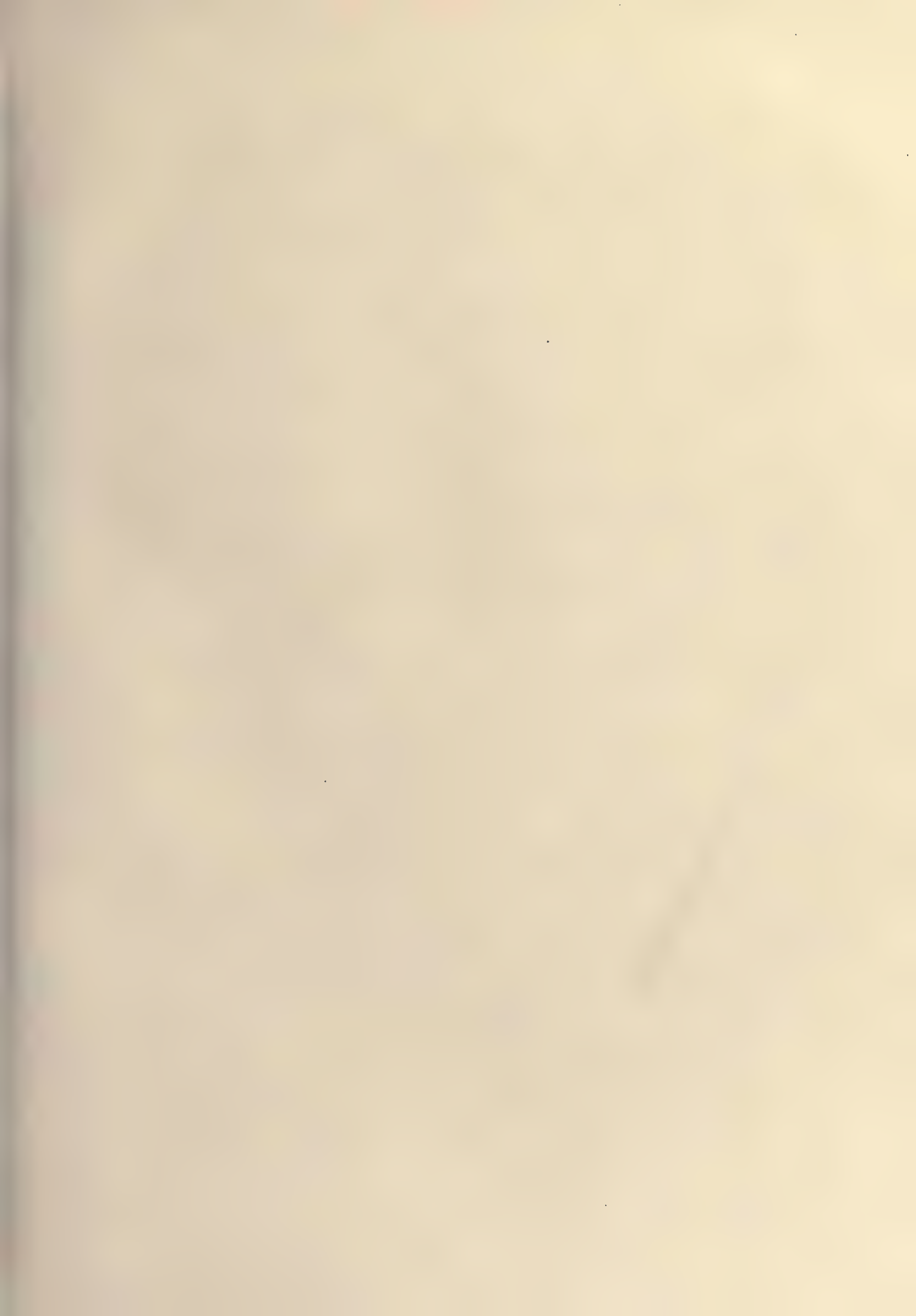
WEIL, FLEISCHMANN und NÄGELE haben auch alle mit schönen Gaben aufzuwarten.

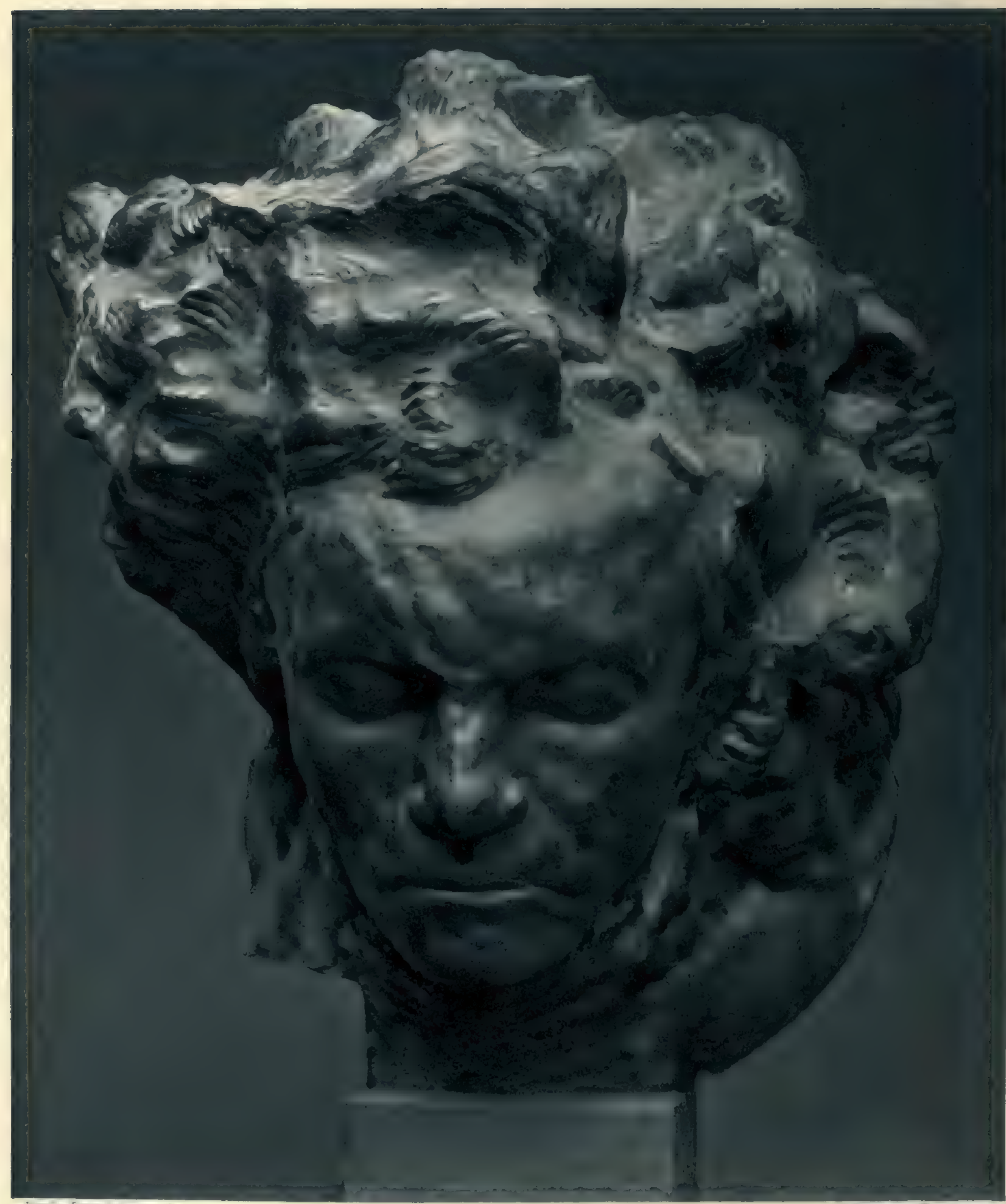
Saal X. Hier muß vor allem auf die herzerquickenden Humoristika E. KIRCHNERS verwiesen werden, der daneben aber auch als ein von tiefem Naturgefühl beseelter Landschaftszeichner sich erweist, dann haben HERMANN GROEBER (Abb. S. 208) Exzellentes zu geben, weiters PETER HALM und KARL ALBIKER.

In Saal XI endlich darf man das Studium WERENSKIOLDS sich nicht entgehen lassen, der in seinen Radierungen so reiche, malerische Effekte erzielt, auch WEINZHEIMER ist ein Eigener und VALLET gleichfalls (Abb. S. 208), der in die Nähe Hodlers sich stellt und mit Radierungen voll Kraft und Saft aufmarschiert.



H. MOLFENTER — FRESSENDE LÖWIN (ZEICHNUNG)
Winterausstellung der Münchner Secession





Emile Bourdelle sculp. Mezzotint Bruckmann

Beethoven



FRITZ SCHWARTZ

HERAUSGEBER DER „KUNST FÜR ALLE“ UND „KUNST“
GENERALDIREKTOR DES VERLAGS F. BRUCKMANN A.-G.
Gestorben 12. Januar 1914

Vierunddreißig Jahre rastloser, erfolgreicher Tätigkeit! Mitten in vollster Schaffenskraft der unerbittliche Tod! Fritz Schwartz, dem die Firma F. Bruckmann zum guten Teil ihren Weltruf verdankt, ist nach kurzer Krankheit am 12. Januar aus dem Leben geschieden. Das Glück, das ihm stets treu zur Seite stand, hat ihn in letzter Stunde nicht verlassen: er durfte ohne langes Leiden hinübergehen.

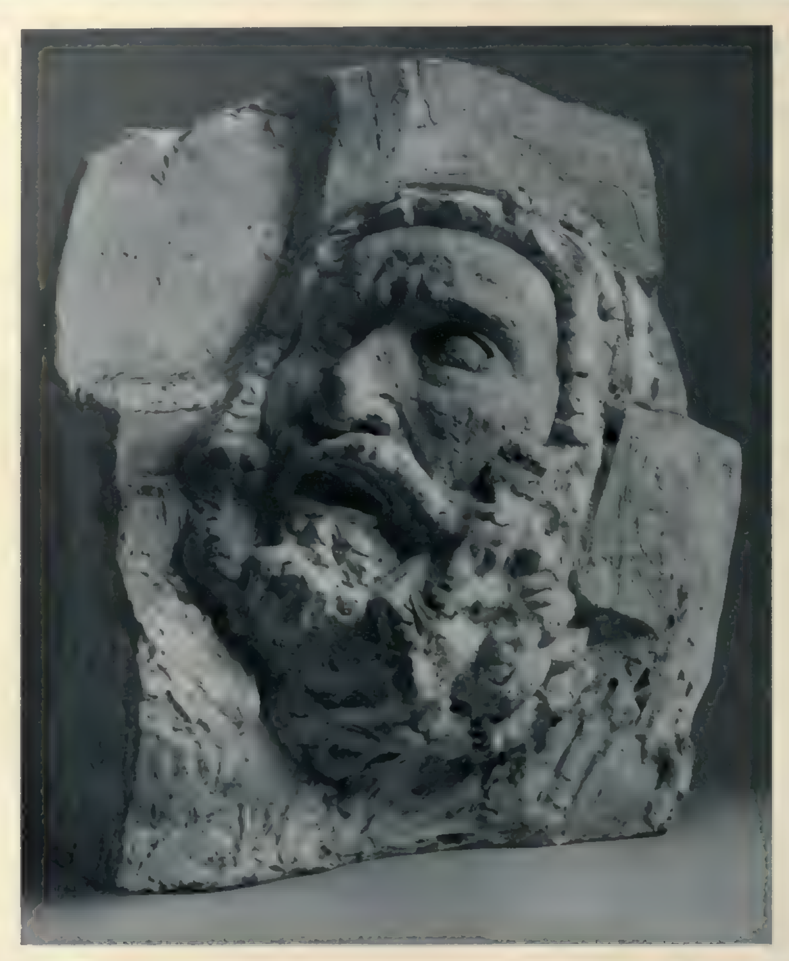
Geboren am 23. August 1856 zu Altenplathow in der Mark, wandte er sich nach dem Besuch des Gymnasiums dem Buchhandel zu. Die ersten Jahre führten ihn nach Gotha und Hamburg und dann nach Berlin, wo er auch an der Universität Vorlesungen hörte. 1880 kam er nach München. Die „Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft von F. Bruckmann“, in die Schwartz eintrat, erkannte bald, welch' seltene Arbeitskraft sie in dem Manne gefunden hatte, dessen weiter Blick und feines Verständnis für die Bedürfnisse der Zeit volle Würdigung fanden. 1885 entstand auf seine Anregung „Die Kunst für Alle“; als Leiter und Herausgeber dieser ersten Münchener illustrierten Kunstzeitschrift konnte Schwartz mit Stolz und Genugtuung auf die stattliche Reihe der 29 Jahrgänge blicken und sie als sein Lebenswerk betrachten, mit dem er der zeitgenössischen, im besonderen der deutschen Kunst unvergeßliche Dienste geleistet hat.

Aus der Fülle des von ihm Geschaffenen sei nur noch der Klassische Bilderschatz (1889—1900) und der Klassische Skulpturenschatz (1897—1900) von Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer erwähnt, dann sein sehr erfolgreiches Bestreben, die Meisterwerke der Kunst durch Vervielfältigungen allgemein bekannt zu machen. Ich will hier nur hinweisen auf die meisterhaft ausgeführten Kunstblätter nach Böcklin, Segantini, Thoma, Uhde und fast aller zeitgenössischen Künstler. Nie rastend, immer unermüdlich, ist es ihm gelungen, den eigentlichen Kunstverlag der Firma F. Bruckmann so zu gestalten, daß er jetzt den Ruhm genießt, einer der ersten in Deutschland zu sein.

So viel dem Verleger und Geschäftsmanne! Ich möchte noch einige Worte dem Freunde und Menschen nachrufen! Mir war er mehr als dreißig Jahre hindurch ein Freund in des Wortes schönster Bedeutung; Ungezählten ein allezeit liebenswürdiger Gesellschafter und fröhlicher Kamerad, jung geblieben den Jahren zum Trotz, vielen der hilfsbereite Wohltäter, ein Ehrentitel, den man ihm heute geben darf, denn zu Lebzeiten wollte er die Linke nicht wissen lassen, was die Rechte tat.

Sein Andenken wird lebendig bleiben.

DR. HEINRICH PALLMANN



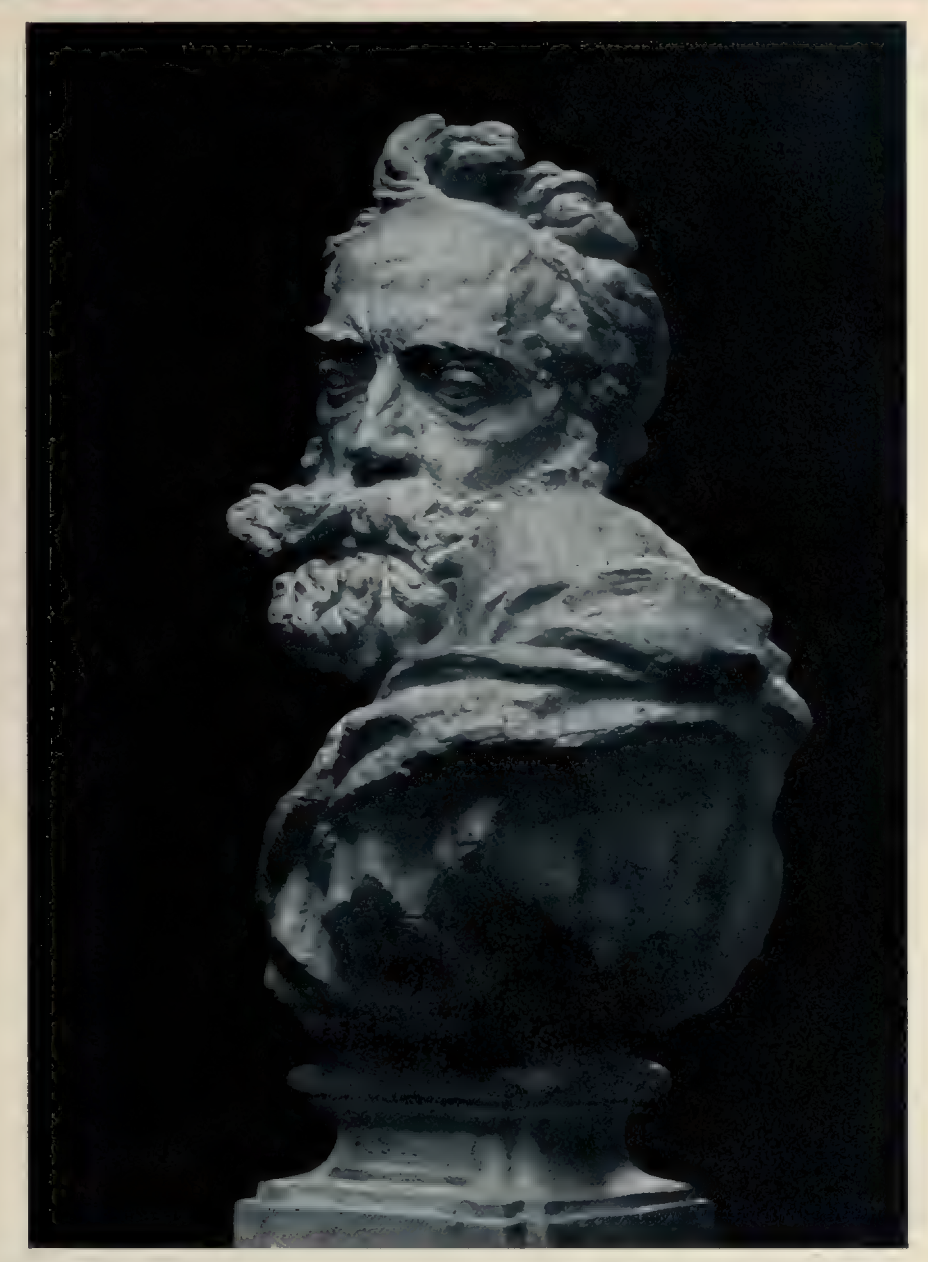
E. A. BOURDELLE ALTER KRIEGER

EMILE ANTOINE BOURDELLE

Von Alexander Castell

Es gibt in der französischen Skulptur nach Rodin zwei Höhepunkte. Der eine ist Aristide Maillol, der andere Emile-Antoine Bourdelle. Maillol ist auf den ersten Blick vielleicht einfacher, eher zur Synthese disponiert, Bourdelle dagegen reicher in der Nuance, vibrierender im Ausdruck der Flächen und in seinem allerneuesten Werk, den Reliefs vom Théâtre des Champs-Elysées, von einer architektonischen Kraft, wie sie die moderne französische Plastik noch nicht gezeigt hat. Für Bourdelle, der heute zwischen vierzig und fünfzig steht, war die imposante Schlichtheit, die er jetzt erreicht hat, ein Resultat. Er war nicht von Natur einfach. Einmal, weil er ein von allen Gefühlssensationen der heutigen Welt durchbebter Mensch ist, dann: weil diese inhaltsreiche, im höchsten Sinne gesättigte, von Nervenvibrationen umspielte Einfachheit immer das Ergebnis einer unendlichen Komplikation, eines begeisterten und wieder schmerzhaften Kampfes ist, der die wunderbare Vielfältigkeit der Natur auf ihre erlesenen Züge bringt. Bourdelle, der aus der Veranlagung seines eminenten Könnens Komplizierte, hat darum immer den Charme der großen Primitiven empfunden. Er liebte die hieratische Geste der ägyptischen Denkmäler, verehrte die gigantischen Basreliefs assyrischer Kunst, bewunderte als eine Quelle der Inspiration die archaistischen Werke der Griechen und fühlte trotz alledem einen phantastischen Trieb in sich, der ihn zu dem unendlichen Reichtum gotischer Kathedralen hinzog, der ihn die verzückte Empfindsamkeit barocker Gebilde nachfühlen ließ und ihn zur großen Nuancierung der Form brachte, in der ihm sein Meister Rodin Vorbild war.

Er hat von Rodin nichts Stoffliches über-



E. A. BOURDELLE BÜSTE DES BILDHAUERS CARPEAUX

nommen, wohl aber die ungeheure Wahrhaftigkeit gegenüber der Natur, die jenen auszeichnet. Die Sensibilität des Ausdrucks war wieder Bourdelles persönliche Kraft. Sie führt uns zur Quelle seiner Kunst, zur hinreißenden Durchfühlung seiner Gestalten. Was er auch immer formt, sei es ein Körper oder ein Gewand, hinter dem ein Körper bebt — sei es ein Kopf, eine Hand oder ein Fuß — jede Stelle der Epidermis gewinnt die geheimnisvolle Atmosphäre des Lebens, nichts bleibt tot oder leer, sondern alles ist mit derselben überströmenden Gewalt und Liebe gebildet.

Bourdelle hat wie selten ein Künstler den Trieb zur Vervollkommnung. Ein Jahrzehnt lang hat ihn das Problem „Beethoven“ beschäftigt. 1888 entstand die erste Büste, ein pessimistisches, vom Stigma des großen Leidens gezeichnetes Antlitz. Der Kopf ist wie über einer Vision zur Seite geneigt, auf eine riesige Faust gestützt, die Augen sind halb geschlossen, das Gesicht will in sich zusammensinken unter der gewaltigen Last der Stirne. Er nimmt das-



E. A. BOURDELLE
HERAKLES



E. A. BOURDELLE
BÜSTE DES MALERS J. A. D. INGRES

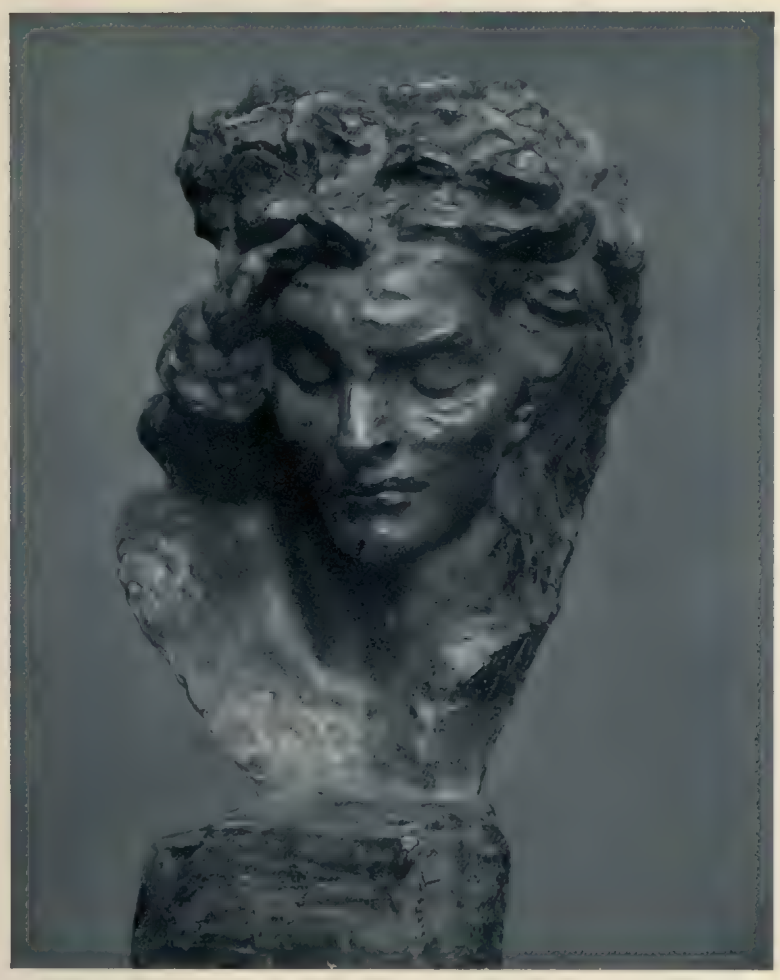
selbe Motiv zwei Jahre später wieder auf. Beethoven wird heroischer, ohne daß der Ausdruck des Schmerzes weicht, aber der Kontur des Kinnes weitet sich, das Meditative wandelt sich in Willenskraft, stärker noch ragt die Stirne über die wie unter einer mißtrauischen Gewalt zusammengezogenen Augenhöhlen, die Haare sind zu Massen zusammengeballt und dominieren wie eine pompöse Last das Bild. 1891 schuf er die dritte Version, die, im Ausdruck lichter, von den ersten beiden doch nicht sehr verschieden ist. Dann tauchen über ein paar Jahre hin Zeichnungen, Pastelle, zum Teil nach den Büsten auf. Beethoven läßt ihn nicht los. 1901 formt er eine gewaltige, wahnsinnige Maske. Alle Züge sind unkenntlich ins Gigantische verzerrt. Die Stirne ist wie von einem Gewitter geladen, die Lippen sind zusammengepreßt, die Augen groß, erstaunt aufgerissen, flammender Wille und verworrene Leidenschaft toben über dieses Gesicht. Es ist, als ob Bourdelle dieses Ausbruchs bedurft hätte, um nachher die klare Version seines letzten Beethoven zu schaffen, der ganz Synthese ist, ganz ruhig monumental. Alle Verworrenheit der Züge ist gelöst, alle Themen, die sich bekämpft, sind wie im letzten Satz der großen Symphonien zur Harmonie vereint, zu einem Klang, voll von innerstem Pathos, das aber doch noch von den melancholischen Schmerzen des Genies überschattet ist. So entstand über den Zeitraum von zehn Jahren hin das gefühlstiefste Bild Beethovens.

Man kann in Bourdelles Oeuvre leicht Werke von mehr antiker, andere von mehr gotischer Inspiration unterscheiden. Die seltsame „Marchande de Fleurs“, „La femme sculpteur au travail“ gehören zur ersten Gruppe, während „Les combattants“ und die Statue von Carpeaux die zweite Art charakterisieren. Dann aber folgten in den letzten Jahren zwei Büsten: Ingres und Carpeaux. Beide von etwas barockem aber hinreißendem Temperament. Mit der Kraft und Sicherheit des Wissenden und Vollendeten sind diese Köpfe geformt. Ingres wurde in wenigen Tagen modelliert. Aber von einer Hand, die durch Jahre für große Motive geübt worden war. Diese Büste ist im Ausdruck eine der allerschönsten und unmittelbarsten des Künstlers geworden. Die Energie der Form, die Lebendigkeit der Nuancierung haben aus diesem imaginären Porträt das allerlebendigste der Werke gemacht. Bourdelle hielt sich nur im großen an die äußere überlieferte Erscheinung des Malers, was er gestaltete, war ebenso sein geistiger als sein körperlicher Inhalt. Nicht weniger stark in der Impression ist Carpeaux, der als Büste die Vorarbeit zu der Monumentalfigur Carpeaux bei der Arbeit wurde.



E. A. BOURDELLE DAS GEBET

Dieser Carpeaux ist aufrecht stehend dargestellt, in der



E. A. BOURDELLE DRAME INTIME

einen Hand eine Statuette, in der andern einen Klumpen Ton haltend. Sein Kopf ist noch freier, größer behandelt als bei der Büste, dabei von majestätischer Ruhe. Den Körper umhüllt die langabfallende Bildhauerbluse, die skulptural wundervoll zusammengehalten ein Spiel der Lichter und Schatten von seltener Schönheit entfacht. Ganz aus meridionalem Temperament geboren ist dann Herakles. Die große triumphierende Kraft eines menschlichen Körpers, die starre Angespanntheit seiner Muskulatur, die trotzige, verwegene Gebärde unbezähmter Wildheit strömt in dieser Form. Und wieviel Phantasie liegt in den Einzelheiten, wieviel Impuls in diesem gestrafften Leib. Dieses Werk bedeutet nicht nur einen Höhepunkt in Bourdelles Oeuvre, sondern in der gesamten heutigen Plastik.

Man hat in Deutschland bisher nicht mit Unrecht in der modernen französischen Skulptur das Architekturgefühl vermißt. Selbst Rodin, der Meister, hat bei aller Genialität des Details sich fast nie zu einer geschlossenen Silhouette bezähmen können. Große Gebilde wie das Denkmal Victor Hugos im Palais Royal oder die genial empfundenen Bürger von Calais sind architektonisch gesehen lässig und unvollkommen. Wo sich der französische Bildhauer vollends einer vorgeschriebenen Architektur angliedern sollte, ist fast immer eine schmerzliche Diskrepanz zwischen seinem eigenen Willen und dem Ausdruck des Baustiles vorhanden. Figuren sitzen teilnahmslos in Nischen, in die sie nicht gehören, Statuen stehen auf Konsolen wie in einer fremden Umgebung. Dieser Mangel wurde auch in Paris längst empfunden und zum erstenmal haben nun in der Fassade zum Théâtre des Champs-Elysées — das in seiner ganzen Form eine Manifestation der jungen, weniger offiziellen Kunst bedeutet — ein Architekt und ein Bildhauer zusammengearbeitet. Und es ist



Photographie von
E. Druet, Paris

E. A. BOURDELLE
RELIEF VOM THÉÂTRE DES CHAMPS-ELYSÉES IN PARIS



Photographie von E. Druet, Paris

E. A. BOURDELLE
RELIEF VOM THÉÂTRE DES CHAMPS-ELYSÉES IN PARIS

etwas sehr Schönes entstanden. Wie Bourdelle hier in den Bas-Reliefs die Figuren zu einem intensiven Rhythmus gesteigert, wie er ihnen die Bewegung des Tanzes, die Schauer der Musik, die Grazie der Komödie eingehaucht hat, ohne die Ruhe der Komposition zu verlieren, ohne die Harmonie des Rahmens zu verletzen, das ist für Paris heute ein Ereignis. Vollends schön sind die drei großen Reliefs der Hauptfassade, da die Nymphen auf Apollon einstürmen und vor der Gewalt des Gottes erschauernd zurückweichen. Das ist begeisternd und entzückend und groß in der Bewegung.

Bourdelle geht jetzt gegen die Fünfzig. Er ist noch jung. Denn man gehört mit fünfzig Jahren in Paris noch zur Jugend. Er hätte es in seinem Leben sehr leicht haben können, denn er hat von allem Anfang an unendlich viel gekonnt. Aber er suchte stets den schwersten Weg. Das ist eine Garantie für seine Zukunft. Eine andere ist die: Es umschwebt fast alle seine Werke eine seltsame, bezaubernde und wieder erregende Atmosphäre. Ein mystisches Feuer strahlt aus diesen Körpern. Wenn irgend einer, so ist er begabt mit einer großen, seltenen, seelenhaften und tiefen Inspiration.



E. A. BOURDELLE — RELIEF VOM THÉÂTRE DES CHAMPS-ELYSÉES

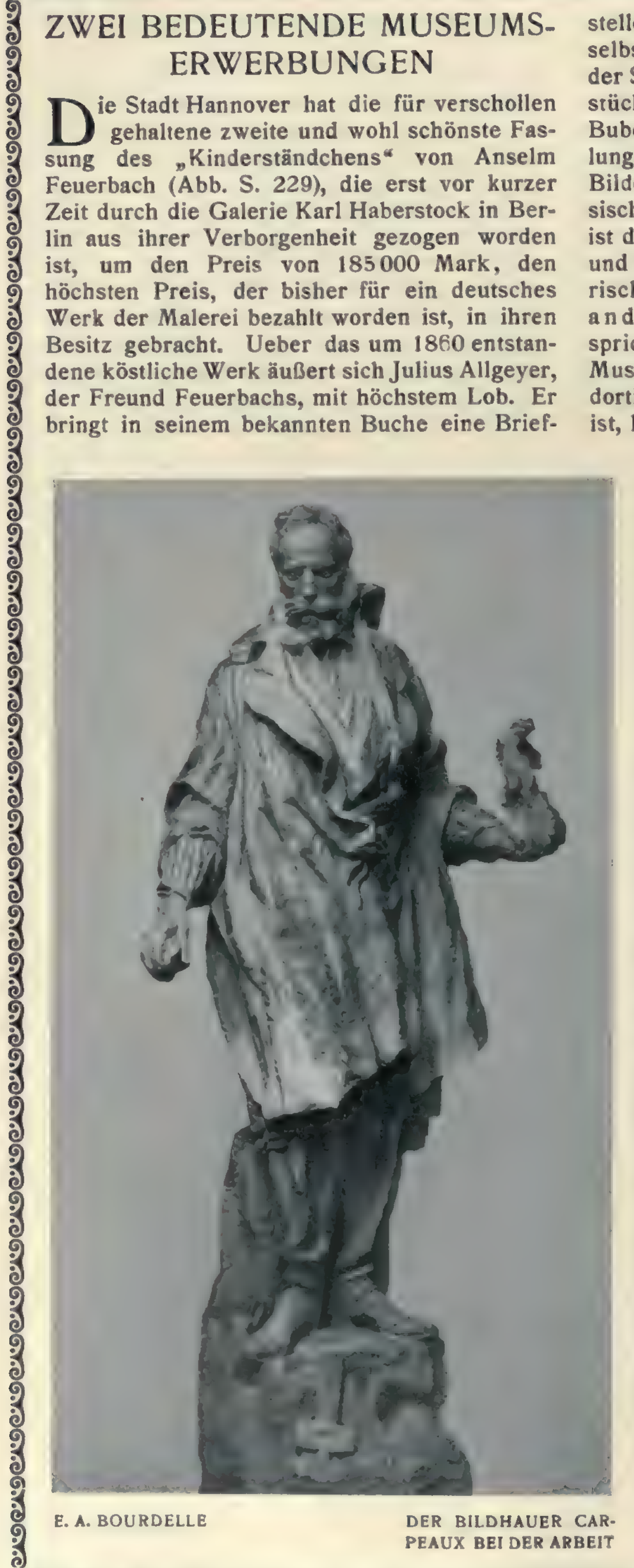
Photographie E. Druet, Paris



E. A. BOURDELLE
BEETHOVEN

ZWEI BEDEUTENDE MUSEUMS-ERWERBUNGEN

Die Stadt Hannover hat die für verschollen gehaltene zweite und wohl schönste Fassung des „Kinderständchens“ von Anselm Feuerbach (Abb. S. 229), die erst vor kurzer Zeit durch die Galerie Karl Haberstock in Berlin aus ihrer Verborgenheit gezogen worden ist, um den Preis von 185000 Mark, den höchsten Preis, der bisher für ein deutsches Werk der Malerei bezahlt worden ist, in ihren Besitz gebracht. Ueber das um 1860 entstandene köstliche Werk äußert sich Julius Allgeyer, der Freund Feuerbachs, mit höchstem Lob. Er bringt in seinem bekannten Buche eine Briefstelle des Meisters zum Abdruck, in der dieser selbst eine außerordentliche Zufriedenheit mit der Schöpfung zu erkennen gibt, die als Gegenstück zu dem schönen Fries der „Balgenden Buben“ (jetzt in der St. Gallener Kunstsammlung) gedacht war. Er schreibt über die beiden Bilder: „Das eine, rasch bewegt; lustiges, klassisches, römisches Kinderleben — nota bene, es ist das römische Kind der Keim zu allem Edeln und Großen in der Kunst — das andere, träumerisch, leise, still, musikalisch. Doch ist es ganz anders, als jenes erste Ständchen (der Künstler spricht von dem gegenwärtig im Leipziger Museum befindlichen); keine Figur gleicht dem dortigen, und was dort verschüchtert angedeutet ist, hat hier seinen klaren, abschließenden Ausdruck erhalten“. Allgeyers Meinung gibt die folgenden Sätze wieder: „Die Vergleichung dieser zwei Werke mit dem früheren Kinderständchen ist überaus lehrreich. Da zeigt sich so recht der Segen des inzwischen verfolgten strengen Studiums nach der Natur, als Fortschritt im allgemeinen sowohl, als wie im Einzelnen. Gegenüber der Geschlossenheit der Komposition, dem Linienreichtum in der Gesamtsilhouette, dem regen Spiel in den Bewegungsrythmen, dem Wechsel in der Gestaltenreihe, und vor allem der Plastik der Modellierung gegenüber, die die beiden Friese auszeichnet, erscheint das ältere Bild, das gewissermaßen in zwei Bilder auseinanderfällt, bei aller ihm innewohnenden Anmut, bei weitem ärmer in der Anlage und Erfindung und unsicher in der Formengebung“. Und er fügt hinzu: „Weisen die „Balgenden Buben“ noch einzelne Unfreiheiten und technische Ungleichheiten auf, so zeigt die nachfolgende Schöpfung in Form und Farbe die vollendetste Klarheit und Einheitlichkeit des Vortrags. Es ist, als ob die in lebhaftem Krieg befindlichen kleinen Kämpfer sich zu Tagesschluß geeinigt hätten, um nun unter friedlich musikalischen Klängen der im Zelte schlummernden kleinen Gespielin den Preis, die geraubten Trauben, als Huldigung darzubringen“.



E. A. BOURDELLE — DER BILDHAUER CARPEAUX BEI DER ARBEIT

Die Kinderbilder gehören zweifellos zu den reizvollsten Erzeugnissen der erhabenen Kunst Feuerbachs. Und er hat kaum etwas Reicheres und Ueppigeres in malerischer Beziehung geschaffen als dieses wiedergefundene „Kinderständchen“. Glühendes Rot und schweres Blau bestimmen den farbigen Charakter des Bildes. Niemals hat der Künstler glänzen-



ANSELM FEUERBACH — KINDERSTÄNDCHEN

(Text s. Seite 228)

der modellierte Kinderakte gemalt, niemals war er freier in der Darstellung von Bewegungen, nie hat er kindliche Lieblichkeit anziehender geschildert.

Der andere sensationelle Museumsankauf, der schon seit Monaten von sich sprechen macht, ist der des berühmten HUGO VAN DER GOES-Bildes „Die Anbetung der Könige“ (Abb. S. 237), das nun nach langwierigen Verhandlungen doch noch aus Monforte (Spanien) in das *Kaiser Friedrich-Museum in Berlin* gelangt und seit einigen Tagen dem Publikum zugänglich gemacht worden ist. Die Galerie, die Dank ihrer Leitung seit langem den Ruhm besitzt, die hervorragendste Sammlung altniederländischer Bilder zu besitzen, hat damit die bedeutendste Erwerbung gemacht, die ihr im einzelnen zu machen beschieden war. Als das allen Besuchern von Florenz bekannte Hauptwerk des van der Goes, der Portinarialtar in den Uffizien, in den Besitz des italienischen Staates überging, war die Hoffnung äußerst gering, jemals ein bedeutendes Werk dieses neben Jan van Eyck hervorragendsten und äußerst seltenen altniederländischen Malers zu erwerben. Um so erstaunlicher ist das Auftauchen dieses in einem unerhörten Farbenglanze erstrahlenden Bildes. Die großartige Figurenkomposition, die wahrhaft blendende Zeichnung aller Details wie der Landschaft, des Christuskindes und besonders der Hände, der Reichtum des Kolorits stellen das Bild in eine Reihe mit dem Genter Altar der Brüder van Eyck und Goes' Portinarialtar. Für sein Ansehen sprechen mehrere inzwischen festgestellte Kopien u. a. im Wiener Hofmuseum und in Antwerpen vom sogenannten „Meister von Frankfurt“.

R. M. EICHLERS „KAMPF DER ELEMENTE“

Während die Theoretiker allerorten laut darüber streiten, was denn nun eigentlich echte Monumentalmalerei sei, und während sie eifrig nach einem unfehlbaren Rezept zu ihrer einwandfreien „Herstellung“ suchen, hat wieder einmal ein Praktiker, d. h. ein Künstler, das Problem auf seine Weise in aller Stille gelöst. Und noch dazu ein Maler, der nach der Meinung der Zünftigen auf diesem Gebiet nicht einmal zu den Berufenen gehört; denn seine Domäne liege doch ganz wo anders. Aber Künstler kümmern sich zumeist wenig oder gar nichts um solche willkürliche Abgrenzungen, und so hat auch Reinhold Max Eichler, einer



R. M. EICHLER — STUDIENZEICHNUNG ZUM „KAMPF DER ELEMENTE“



R. M. EICHLER
„DER KAMPF DER ELEMENTE"

Fresko im Neubau der Münchner Rückversicherung



R. M. EICHLER — STUDIENZEICHNUNG ZU DEM FRESKO „DER KAMPF DER ELEMENTE“

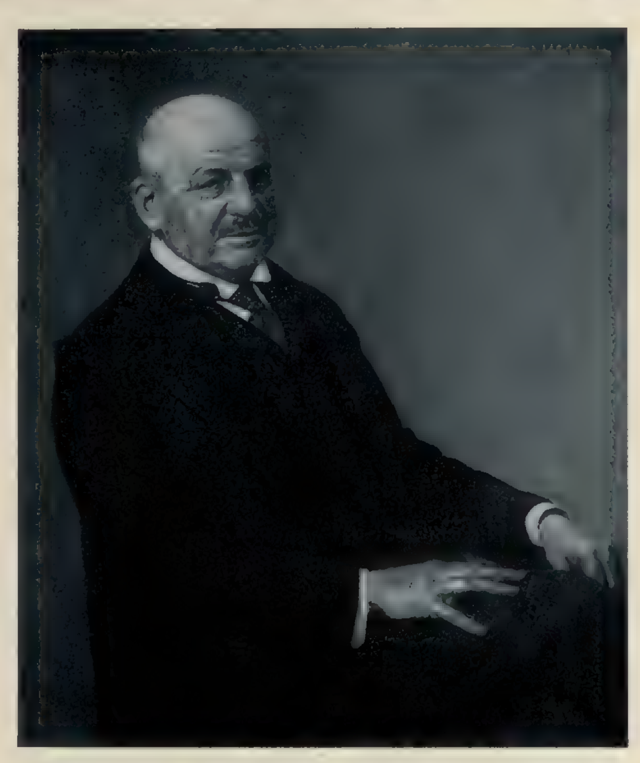
der Prominenten der ehemaligen „Scholle“, bewiesen, daß er mehr kann als dekorative Staffeleibilder malen, daß er nicht nur ein berufener, sondern ein auserwählter Monumentalmaler ist, dem es lediglich bis jetzt an der Möglichkeit gefehlt hat, zu zeigen, was er auch auf diesem Gebiete kann.

Es galt, im Neubau der Münchener Rückversicherung, der in Schwabing nächst dem Englischen Garten errichtet worden ist, die Podestwand der Haupttreppe mit einem großen dekorativen Gemälde zu schmücken. Eichler wählte als Thema den Kampf der Elemente, also gewiß nichts Ungewöhnliches. Ungewöhnlich, ja unerhört ist aber, was Eichler daraus gemacht hat. Es dürfte in der gesamten modernen Kunst nicht viele Bilder geben, die diesem Fresko schon an Figurenreichtum gleichkämen. Es wimmelt darauf von nackten Leibern (Männern, Weibern und Kindern), meist in den kompliziertesten Stellungen, und ihre Behandlung zeugt von einer Größe der Auffassung, die man in der auf realistische und impressionistische Effekte bedachten oder stilisierenden Aktmalerei der Gegenwart nicht allzu häufig antrifft. Und ein zeichnerisches Können, ein Fleiß und eine Treue gegen die Natur bis ins kleinste steckt in diesen Gestalten, die heute fast ohne Beispiel ist. Dabei drängt sich die Form doch nicht übermäßig vor. Die unendlich reich differenzierte Farbe, die den Körpern unter dem Einfluß von Reflexlichtern die verschiedenartigsten Tönungen gibt, bindet alles und ist wohl, dank einer raffi-



R. M. EICHLER
STUDIE ZU DEM FRESKO „DER KAMPF DER ELEMENTE“





GRAF L. v. KALCKREUTH BILDNIS ALFRED LICHTWARKS

nierten Art des Zusammenstimmens, schuld daran, daß der Gesamteindruck des Bildes, trotz des ungeheuren Aufruhrs, der es durchtobt, ein ruhiger ist. Männer, die den Orkan (die Luft) und das Feuer repräsentieren, stürmen gegen die Erde (Mutter mit Kindern auf frühlingsbunter Flur) und gegen einen gigantischen Knäuel von Wasserweibern an. Eine Gruppe droht die andere zu vernichten, und doch ist Harmonie das Ende und Resultat dieses Kampfes. Es ist bewundernswert, wie das in diesem Meisterfresko zum Ausdruck gekommen ist.

Von kaum geringerer Bedeutung wie das Bild selbst sind übrigens die zahlreichen (weit über hundert) Aktstudien Eichlers zu diesem Bild. Sie sind meist farbig gehöht und von einer Lebendigkeit, einer Plastik und einer Sicherheit in der Beherrschung der Form und der Bewegung, daß ihnen nur weniges an die Seite gestellt werden kann. Und erst angesichts dieses Studienmaterials kommt es einem ganz zum Bewußtsein, welche Summe von Fleiß, Ausdauer, künstlerischer Gewissenhaftigkeit, von Können und Geschmack nötig war, um ein solches Monumentalwerk zu schaffen. Viele von unseren Jungen machen es sich bedeutend leichter. Sie könnten von der Arbeitsweise Eichlers manches lernen. R. BRAUNGART

ALFRED LICHTWARK †

Das Schicksal wird nicht müde im Schaffen von tragischen Gegensätzen. Gerade um die Zeit, da der zum Neubau erweiterte Umbau der Hamburger Kunsthalle unter Dach gebracht worden ist, bricht ALFRED LICHTWARK, dem dieser Bau stets als Krönung seines Lebenswerkes vorgeschwebt, sterbend zusammen. Im letzten Herbst von den Nachwirkungen einer Magenoperation niedergeworfen, erholte sich der bis dahin breite und stämmige Mann ein zweites- und ein drittesmal, um nach einem vorübergehenden Kuraufenthalt in Wiesbaden sich mit einer Entschlossenheit, an der stille Verzweiflung, in Vorahnung des nahenden Unabwendbaren, wohl auch Teil gehabt haben mochte, wieder seiner geliebten, ach, so sehr drängenden Arbeit zuzuwenden. Doch es war nur mehr ein letztes, schwaches Aufflackern der zähen Energie von einst, mit der er die Anordnung der Städtebauausstellung in der Kunsthalle überwachte. Mit dem Schluß dieser Ausstellung schloß auch das Leben des Mannes selbst, der ihr im zweifachen Sinne die Weihe gegeben hatte. Am 13. d. M. ist Alfred Lichtwark entschlafen.

Im Herbst 1886 war Lichtwark als Direktor der Kunsthalle nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, die er als einfacher Volksschullehrer verlassen hatte. Nach drangvollen Jahren ernster Arbeit hatte er auf dem Wege über Leipzig in Berlin seinen Doktor phil. gemacht. Als Assistent am Kunstgewerbe-Museum in Berlin nahm er erste Fühlung mit offizieller

Kunstpflege. „Aus dem bescheidenen Leipziger Studenten war ein eleganter Weltmann geworden, der mit beiden Füßen in der Berliner Gesellschaft stand und bei einem englischen Schneider arbeiten ließ. Seine Wohnung am Magdeburger Platz füllte sich mit erlesenen Stücken Möbeln in jenem gediegenen, bürgerlichen Rokokostil, der so „modern“ war und an den — vielleicht deshalb — unser hilfloses Kunstgewerbe noch nicht anknüpfte. An den Wänden hingen Radierungen von Schongauer, Dürer und Rembrandt in jenen fein profilierten schmalen schwarzen Rahmen, die man aus Whistlers Bildnissen kennt. Während der Kunstgelehrte gemeinhin sich nur amtlich mit Kunst beschäftigt und außerhalb des Kollegs oder Museums ungern an diese amtliche Beschäftigung erinnert sein will, steckte in Lichtwark ein bißchen von jenen vornehmen Amateurs à la Goncourt, die, da sie nicht durch die Philologie, sondern durch die sinnliche Freude am Schönen zu ihrem „Fach“ geführt wurden, auch das Bedürfnis fühlen, ihre eigene Umgebung zum Kunstwerk zu gestalten.“

So berichtet Lichtwarks Leipziger Studiengenosse Richard Muther über die ersten Ansätze in dem Lebensgange des jungen Kunstgelehrten, in der unschwer die Vorzeichen seines späteren Lebensganges als Hamburger Kunstregent wahrzunehmen sind. Es ist bezeichnend, und soll darum auch hier nicht übersehen werden, daß Carl Mönckeberg, der Sohn eines der großen, noch in die neue Zeit hereinragenden Bürgermeister Hamburgs, in einem tiefempfundenen, „Hamburg ohne Lichtwark“ überschriebenen Nachruf dem Entschlafenen die Eigenschaften eines solchen selbstherrlichen Regenten im Reiche der Kunst zuspricht, ohne auch schon in diesem ersten, am Sarge niedergelegten Gedenkblatt, sich das folgende Bekenntnis erlassen zu können:

„Wir feiern in Lichtwark keinen Mann, der niemals geirrt hätte. Die Probleme der Kunst- und der Kulturpolitik, die er zuerst aufgezeigt und an deren Lösung er sich versucht, zwangen ihn zeitweise zu Experimenten und führten zu Fehlschlägen, unter denen die am meisten gelitten haben, denen geholfen werden sollte und die sich seiner Führung anvertraut hatten. Das Verhältnis Lichtwarks zu den einheimischen Künstlern ist um so tragischer, je genauer wir fühlen, daß Lichtwarks Ernst und Eigenschaft eben auf die intensive Pflege des Heimischen gerichtet waren. Daß Lichtwark hier ein Vierteljahrhundert gewirkt hat, mag für dieses oder jenes edle Talent ein vernichtendes Schicksal geworden sein; für das neue Hamburg als eine blühende Großstadt bedeutet es alles in allem eine Fülle von Segen.“

Wüßten wir es nicht aus der unübersehbaren Fülle von Anknüpfungen, die Lichtwark mit der gesamten neuen deutschen Kunst verbunden, daß der Heimgegangene nicht zu jenen Männern gehört, über deren Erdenwallen in einem, unter der Einwirkung der eben erst bekannt gewordenen Nachricht von seinem Tode hingeworfenen Nachruf abschließend gesprochen werden kann, so wäre es in den oben zitierten Sätzen angedeutet. Dem Sämann gleich, der die Saat nur streut, ohne die Ernte zu erleben, ist das Beste vom Werke Lichtwarks erst in der Zukunft zu erwarten. — Das legt die Verpflichtung auf, den einzelnen Stufengängen dieses Werkes in ernster und sichtender Weise nachzugehen, was in gewinnbringender Weise begreiflicherweise nur in ruhigerer Stunde geschehen kann. Hier möge nur noch eine kurze Skizze über die Tätigkeit Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle folgen. Bis zu seiner Berufung lag die Führung der Geschäfte der Kunsthalle in den Händen einer Kommission und eines



ADOLF HILDENBRAND — FAMILIENBILDNIS

(Text s. Seite 235)



ADOLF HILDENBRAND — LANDSCHAFT

(Text s. unten)

Inspektors. Vom ersten Augenblicke seines Amtsantrittes war Lichtwarks Bestreben auf eine Betonung des lokal-hamburgischen und des modernen Standpunktes gerichtet, welchem Ziele er in zahllosen Veröffentlichungen und Vorträgen den Boden zu bereiten suchte. Die in der Zeit ihres Entstehens am weitesten reichenden Altersbesitze der Kunsthalle gehen auf 1400 (Meister Bertram) und Meister Franke (1435) zurück, während von den Modernen alles vertreten ist, was einen Namen besitzt oder Aussicht hat, einen solchen zu erwerben. Persönliche Neigung und gute Kaufgelegenheit ließen Lichtwark sich der Erwerbung von Werken Max Liebermanns und des Grafen L. v. Kalckreuth besonders zuwenden, die denn auch in annähernd gleicher Zahl wie hier in keinem zweiten deutschen Museum anzutreffen sind. Ein hervorragendes Verdienst hat Lichtwark auch um die Wiedererweckung des Interesses an der künstlerischen Plakette erworben. Die meisten Zuwendungen, die der Kunsthalle im Laufe der Lichtwarkschen Amtstätigkeit zugeflossen sind, waren ein sichtbarer Ausdruck des tiefgreifenden geistigen Zusammenhanges, in dem die führenden Kreise Hamburgs sich eins mit dem Leiter ihres vornehmsten Kunstinstituts wußten und der seinen beredtesten Ausdruck in den großen Stiftungen zu künstlerischen Zwecken gefunden hat, die anläßlich des sechzigsten Geburtstages Lichtwarks — im November 1911 — ins Leben gerufen worden sind. Lichtwark hat das einundsechzigste Lebensjahr erst vor kurzem überschritten.

H. E. WALLSEE

VON AUSSTELLUNGEN

MANNHEIM. In der Kunsthalle sieht man zurzeit eine Ausstellung von Werken des Pforzheimer Malers ADOLF HILDENBRAND. Diese erste Gesamtausstellung führt den über die Grenze seines Heimatlandes Baden hinaus noch wenig bekannten Künstler zum ersten Male der größeren Oeffentlichkeit vor. An einigen 60 Bildern verfolgt man die rasche und selbständige Entwicklung dieses Malers. Er kam vor knapp acht Jahren, von innerem Drang getrieben zur Malerei, arbeitete vorübergehend an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe und stellte sich sehr bald auf eigene Füße. Seine ersten Arbeiten atmen die Atmosphäre des Karlsruher Künstlerbundes, der in dieser Zeit durch jene weit verbreiteten Lithographien in Deutschland bekannt wurde. Hildenbrand schuf damals auch einige Lithographien, die in der Stimmung manchen Werken Hans Thomas verwandt sind. Seine malerischen Hauptarbeiten dieser Zeit indes gehen in ihrer selbständigen Gestaltung über Thomas Kunst hinaus und fassen die oberrheinische Landschaft in neue malerische Formen ein. Gleichzeitig mit diesen stark innerlich gefühlten Landschaften entsteht eine Reihe von Figurenbildern, die manchmal an Welti, manchmal an Hodler von ferne erinnern; diese Erinnerung jedoch verblaßt, je tiefer man sich in die Bilder hineinversenkt und die eigenen Töne Hildenbrands empfindet. Man kann sagen, daß ein gewisses Gefühl sowohl in den Landschaften wie in den Figurenbildern

zum Ausdruck kommt, das etwa einen Umfang annimmt wie vor hundert Jahren in der Kunst Kaspar David Friedrichs. Und doch stehen diese Bilder festgewurzelt in unserer Zeit, und es ist charakteristisch, für die Notwendigkeit der malerischen Entwicklung überzeugend, daß Hildenbrand die altdeutsch-primitive Haltung seiner früheren Bilder aufgab und eine neue malerisch differenzierte Form zu erringen suchte. Er fängt gewissermaßen die Malerei noch einmal von vorne an, malt Bild für Bild die sinnliche Erscheinung der Natur (seiner heimatlichen Berge im Schwarzwald und im Hegau); eine sanfte, farbige Melodie schwingt in diesen Bildern, die vielleicht manches von der hohen Kultur Renoirs empfangen haben, in ähnlicher Weise wie dies zu gleicher Zeit in dem Werk seines badischen Landsmannes Albert Haueisen zum Ausdruck kommt. Besonders stark in dem Festhalten unmittelbarer Stimmungen der Natur sind zahlreiche farbige Zeichnungen, von denen ein Teil in den Besitz des graphischen Kabinettes der Kunsthalle übergegangen ist. Der Ertrag seiner diesjährigen Tätigkeit in den Bergen ist besonders reich und mannigfaltig und läßt für die zukünftige Entwicklung dieses ausdrucksstarken Künstlers viel erhoffen. Besonders die von einem tiefen religiösen Gefühl beseelten Darstellungen der Heiligen Franziskus und Johannes auf Patmos erscheinen als eine neue, viel verheißende Bereicherung seines Schaffens. Zu der Ausstellung erschien eine kleine illustrierte Monographie des Künstlers von W. F. Storck, die eine Würdigung dieses badischen Meisters an der Hand zahlreicher Abbildungen versucht. — Für den März 1914 ist eine ähnliche Kollektivausstellung der Kunst des schon erwähnten Albert Haueisen vorgesehen. W. F. ST.

MÜNCHEN. Die *„Galerie Heinemann“* bringt zwei Kollektivausstellungen heraus, von denen stärkeres künstlerisches Interesse nur die EDUARD LAMMERTS-München erregt, der Motive aus dem Isar- und Lechgebiet darstellt und seinem Arbeitsverfahren nach als Impressionist anzusprechen ist. Was ihn über den Durchschnitt emporhebt, ist ein aus den Werken heraus deutlich spürbares Ergriffensein vor der Natur; hier wird nicht lediglich nur technisch gut Durchgeführtes geboten, sondern es sind auch alle jene unkonkreteren künstlerischen Reize vermittelt, die nur zartes Empfinden und Feingefühl zu schenken haben und die erst das wahre Leben eines Kunstwerkes ausmachen. Fast nur auf das Stoffliche dagegen richtet sich die Teilnahme bei den Schöpfungen RICHARD BENNO ADAMS, der die zweite Kollektion vorführt und der bekannten Tier- und Schlachtenmalerfamilie entstammt. Er zeigt Szenen aus dem Sportsleben — dem Jagdreiten und dem Fahrsport gilt sein hauptsächlichstes Interesse —, dazwischen tritt er uns jedoch auch in seiner Eigenschaft als Porträtmaler entgegen. Daß Adam eine in seiner Art tüchtige Kraft ist, sei ihm gerne zugestanden, er porträtiert seine Herrschaften und Tiere mit einer Genauigkeit und Durchführung, die nichts zu wünschen übrig lassen, und so begreift man auch, wieso er in den Kreisen seiner Auftraggeber ein gesuchter und geschätzter Mann ist.

In der Buchhandlung *Schmidt-Bertsch*, Ludwigstraße, läßt R. E. ZIMMERMANN, unseres verstorbenen Münchener Meisters Ernst Zimmermanns Sohn, etliche zwanzig Handzeichnungen sehen. Von dem starken Talent seines Vaters hat dieser junge Künstler ohne Zweifel ein ganz gehörig Teil mitbekommen und es ist kein Grund vorhanden, daran zu zweifeln, daß er dessen Meisterschaft nicht ebenfalls erreichen wird, wenn er nur auf dem Wege weitergeht, den die hier ausgestellten Zeichnungen und Studien andeuten. Da ist alles mit Rasse und Temperament hingeschrieben und schon von einer so schönen Selbstverständlichkeit des Könnens, wie sie eben nur durch die „angeborene“ Begabung zu erklären ist. Thematisch teilen sich die ausgestellten Blätter in drei Gruppen ein: Aktzeichnungen, Studien von zwei Reisen in Holland und Spanien und einiges Gesonderte, wie eine Marine, einige Genrestücke usw. Was an den Akten so sympathisch berührt, ist, daß es sich dabei nicht bloß, wie gewöhnlich bei derlei Arbeiten, um trockene Geschicklichkeitsübungen handelt, sondern daß sie auch rein künstlerisch, durch feinempfundene Wiedergabe einer typischen Ausdrucks- oder einer graziösen Bewegungsgeste durchaus hochwertig sind; von trefflicher Beobachtung zeugen die Reiseskizzen und auch der Rest ist voll Leben und Elan. Hier macht einer Musik, der innerlich voll Tönen ist und sein Bestes aus den Sinnen, nicht dem nüchternen Verstand, bezieht.

In *Brakls Kunsthaus* ist zurzeit nur wenig Neues vertreten. F. ERLER hat ein paar seiner letzten Sachen da, bietet jedoch nichts prinzipiell Neues, LEOPOLD DURM dagegen erregt stärkere Aufmerksamkeit, da er in ein paar Bildnissen abermals einen schönen Schritt vorwärts tut auf der Bahn, die er seit ein paar Jahren beschritten hat und in einer Supraporte sogar ganz neue Probleme anschneidet; auch den Aquarellen von ALOIS ERBACH wird man wegen ihrer frischen und reinen Farbigkeit Beachtung schenken, ebenso den verheißungsvollen Malereien des Stuckschülers ARNOLD HAAGS, der sich als ein kraftvolles, koloristisches Talent erweist und zweifelsohne bald seinen eigenen Weg finden wird. Starkem Interesse wird hier wohl die Ausstellung einer Kollektion Arbeiten M. BURIS begegnen, die für den Februar in Aussicht gestellt ist. M. K. R.

ZWEI NEUE BILDWERKE VON MAX KLINGER

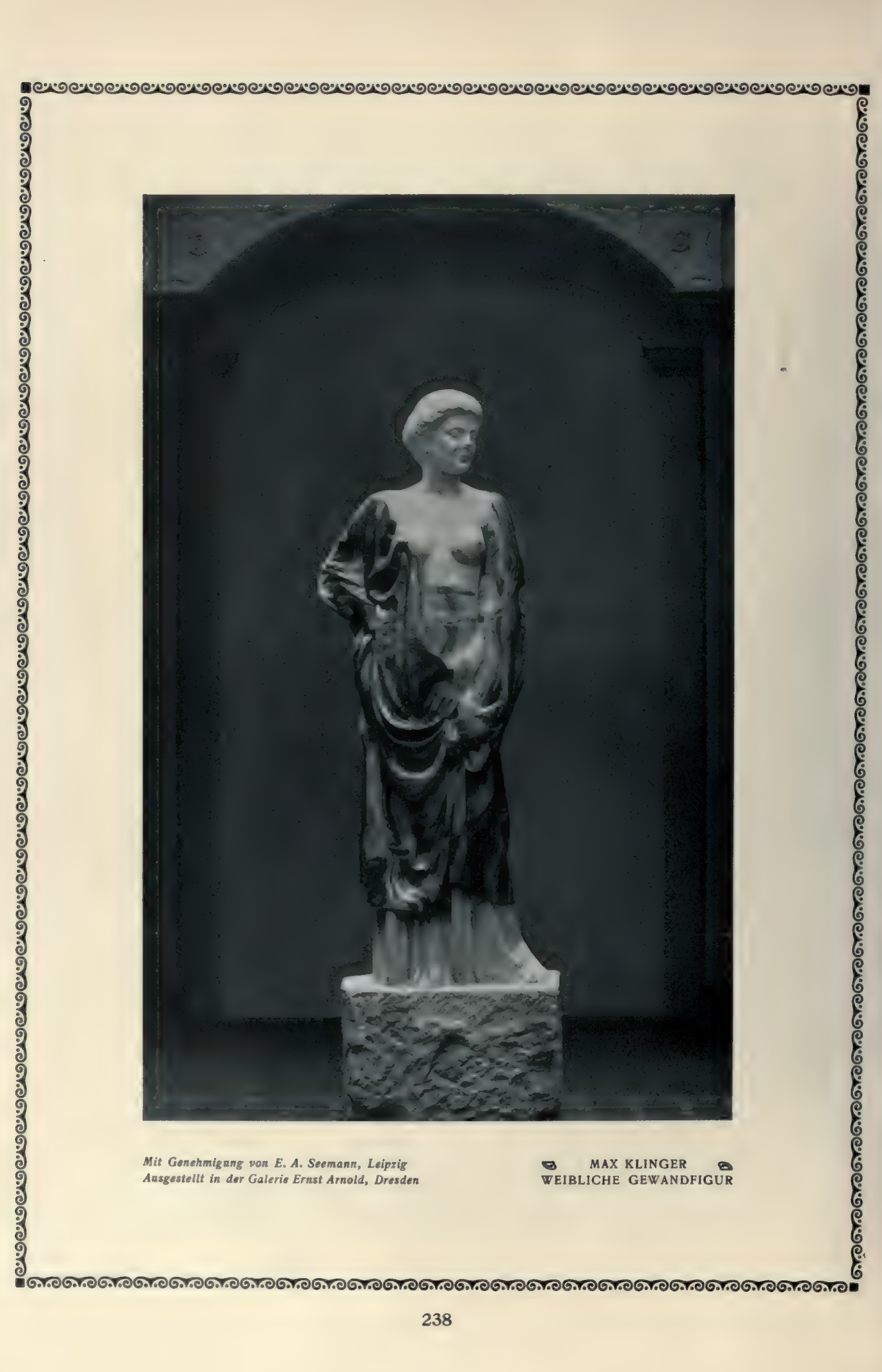
In der Galerie *Ernst Arnold* zu Dresden sind jetzt die beiden neuesten plastischen Schöpfungen Max Klingers ausgestellt, eine große weibliche Gewandfigur und die Büste einer Japanerin (Abb. S. 238 u. 239). Obgleich sie schon eine zeitlang in Leipzig zu sehen waren, sieht man sie in der Galerie Arnold wie etwas Neues. Namentlich die weibliche Gewandfigur erscheint in ihren Verhältnissen und in ihrer farbigen Ausgestaltung wie geschaffen für den räumlich so anmutenden Oberlichtsaal und wirkt infolgedessen weit stärker als in der nüchternen Leipziger Halle. Hier sieht man, wie sie als Schmuck für einen Prachtraum gedacht und wie geschickt und hinreißend sie in diesem Sinne ausgeführt ist. Wie sie dasteht in dem prachtvollen Gegensatz zwischen dem schneeweißen Marmor und dem leuchtenden goldig braunen Onyx, aus dem das Gewand gebildet ist, in vornehmer Haltung



HUGO VAN DER GOES

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

(Text s. Seite 230)



Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig
Ausgestellt in der Galerie Ernst Arnold, Dresden

MAX KLINGER
WEIBLICHE GEWANDFIGUR



Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig
Ausgestellt in der Galerie Ernst Arnold, Dresden

MAX KLINGER
JAPANERIN

und in weltunbekümmerter Schönheit, erscheint sie uns wie ein modernes Gegenstück zu berühmten Schöpfungen altrömischer Plastik. Mit den herrlichen Gestalten der Herkulanerinnen im Albertinum zu Dresden hat sie die selbstverständliche vornehme Haltung gemeinsam, mit den Büsten der Kaiserzeit die prachtvolle Farbenwirkung aus verschiedenen edlen Steinen, aber die Seele dieses leicht bildnishaften Weibes, das mit verschwommenen Augen die unmittelbare Umgebung übersehend in die Ferne schaut, der herbe Stolz der an Luxus und Huldigung gewöhnten Herrscherin, die doch zugleich Weib ist — das ist das echte Eigentum Max Klingers, der uns schon eine Kassandra, eine Salome und eine Amphitrite geschenkt hat. Die Schönheit der Linienführung, der anmutige Rhythmus der leichten Bewegung offenbart sich uns besonders, wenn wir von rechts her an die Gestalt herantreten, ihre prachtvolle Einheit und Geschlossenheit, besonders wenn wir sie aus einiger Entfernung auf uns wirken lassen.

Meisterhaft ist der Stein behandelt, der nachgiebigere keusche Marmor sowohl wie der prachtvoll leuchtende aber so harte und spröde Onyx, dessen farbigen Zufällen sich Klinger meisterhaft anzupassen gewußt hat, ohne dadurch seiner plastischen Idee sichtbar Gewalt anzutun. Nur daß die linke Hand, die aus dem Onyxblock gebildet werden mußte, braunfleckig ausgefallen ist, mag manchem störend erscheinen, aber über den Vorzügen des glänzend schönen Werks wird man kaum an diesem geringen Materialschaden haften bleiben. Vielleicht ist diese weibliche Gewandfigur das an reiner Schönheit reichste plastische Werk Max Klingers. — Das zweite Werk: Die Büste der Japanerin ist in erster Linie Bildnis, aber sie ist in stilistischer Durchbildung über das Bildnis weit hinausgewachsen. Welch köstlich schöner Körper, wie edel und keusch ist das gebildet, wie mädchenhaft zurückhaltend in edelster Anmut und Zartheit! Kaum daß die Bildung der Augenwinkel an das rassenhaft japanische erinnert. Auch dieses Bildwerk, das uns Klinger wieder von ganz anderer Seite zeigt, ist technisch meisterhaft durchgebildet. So sind die beiden neuesten plastischen Werke Max Klingers erneute Beweise seiner selbständigen reifen, umfassenden Künstlerschaft.

P. SCHUMANN



MALER CURT HERRMANN
Zu seinem 60. Geburtstag am 1. Februar

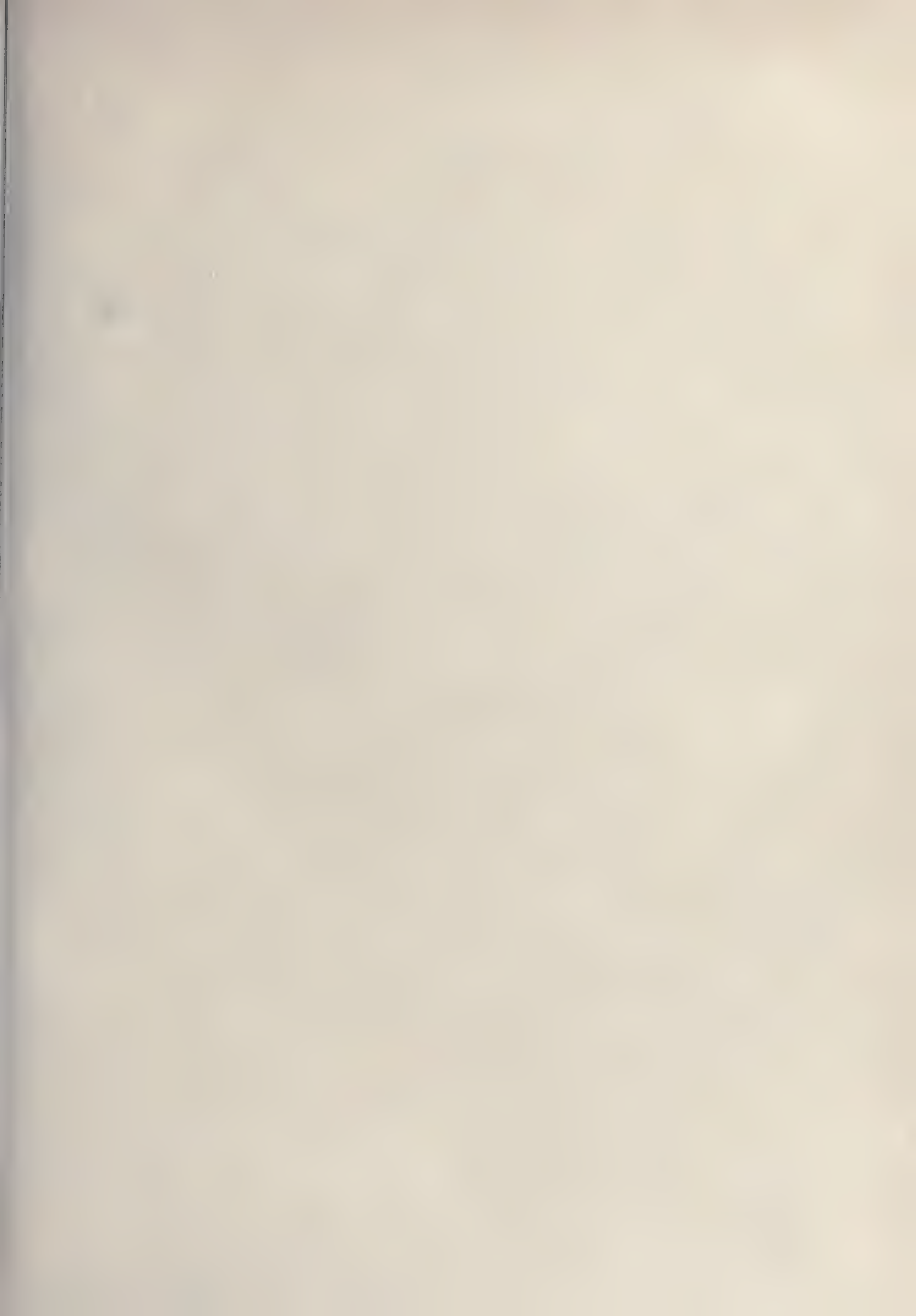
PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Am 1. Februar feiert Maler CURT HERRMANN seinen 60. Geburtstag. Herrmann gehört zu einer Gruppe von Sechzigjährigen, die in unseren Tagen einen ganz bestimmten Typus repräsentiert. Zunächst, man ist überrascht, daß diese Leute schon sechzig Jahre alt sind, so sehr sind sie in ihrem Wesen und in ihrer Kunst noch jugendlich, entwicklungsfähig. Dann aber sind sie die typischen Vorkämpfer, die Uebergangsmenschen, über die wohl die jüngste Entwicklung schon hinausgegangen ist, die aber als Anbahner dieser Entwicklung ihre besondere Bedeutung haben. Das, wofür Curt Herrmann ein Vorkämpfer gewesen ist und noch ist, das besteht heute für einen großen Teil der jüngeren Generation als oberstes Gesetz: die „reine Malerei", die in ihrer Gestaltung nicht von außen her, sondern nur durch die malerischen Ausdrucksmittel bestimmt ist, und die zum „Stil" führt, das heißt zur Schaffung eines eigenen, in sich gesetzmäßigen Bildorganismus. Diese reine Malerei schafft er mit den Mitteln des Neoimpressionismus, dessen konsequentester Vertreter er in Deutschland ist, das heißt durch eine einheitliche Gestaltung von Linie, Licht und Farbe.

Curt Herrmann, der in einem an feinen Gedanken reichen Büchlein („Der Kampf um den Stil", Berlin 1911) seinen Anschauungen auch literarisch Ausdruck gegeben hat, der als Sammler seine Liebe zu allem, was künstlerisch groß und lebendig ist, beweist, hat in seiner Künstlerlaufbahn seinem Ziele zugearbeitet mit jener „durchgeistigten Handwerklichkeit", die er in seinem Buche von der Jugend fordert. Wenn man seine Entwicklung von jenen ersten malerisch-dunklen Werken der Münchener Schule bis zu den lichterfüllten Arbeiten der letzten Zeit verfolgt, so wird man sagen dürfen, daß der Künstler an seinem 60. Geburtstage mit Zufriedenheit auf sein Werk zurückblicken kann, und daß von ihm im schönsten Sinne seine eigenen Worte gelten: „Wem es nicht vergönnt ist, Werke des Genies hervorzubringen, für den lohnt es, ein Leben und Streben daran zu setzen, ehrlich an dem großen menschlichen Schöpfungswerk, das wir Kunst nennen, teilgenommen zu haben."

KURT FREYER

MÜNCHEN. Der Professortitel wurde verliehen: dem Konservator an der K. Graphischen Sammlung DR. ERNST BREDT, dem Konservator DR. JOHANNES SIEVEKING, dem Bildhauer KNUT AKERBERG, den Malern RICHARD PIETZSCH und KARL THOMA-HÖFELE, alle in München.





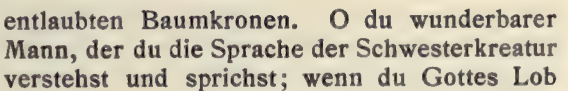
OSKAR LASKE — DER HEILIGE FRANZISKUS VON ASSISI PREDIGT DEN VÖGELN

OSKAR LASKE ERDBEBEN (GEMÄLDE)

OSKAR LASKE

Von Hans Tietze

S. Franziskus predigt den Vögeln. Auf sanfter Uferböschung steht der Heilige, beide Arme in mächtiger Rednergebärde himmelwärts gehoben (Abb. geg. S. 241); der ungeheure erdennahe Vollmond zieht einen strahlenden Nimbus um die dunkle Silhouette des Predigers. Seinem gewaltigen Ruf ist die ganze Vogelwelt gefolgt, von Nord und Süd sind sie herangeflogen, die schimmernden Gäste aus den Tropen, die schlichten Sänger des nordischen Waldes, das wackelnde Federvieh des Dorfes, das Raubzeug und das Sumpfgetier, alle, alle sind sie da, verdunkeln den Abendhimmel, füllen Wasser und Wiese, bilden ein buntes Gewimmel auf entlaubten Baumkronen. O du wunderbarer Mann, der du die Sprache der Schwesterkreatur verstehst und sprichst; wenn du Gottes Lob





und Preis verkündest, ist's wie ein magischer Zauberkreis um dich gezogen und herum glänzt es und flimmert's wie von goldenen Früchten des Märchenwalds oder von tausend Tautropfen, in denen sich die Morgensonne bricht. Wie in einem funkelnden Kranz steht der dunkle Heilige inmitten der gefiederten Gemeinde, die sein frommes Kyrie zum Lauschen zwingt.

Diese bunte Zuhörerschaft, die der Predigt tausend Hälse und Schnäbel entgegenstreckt, ist ein Gewimmel von lauter

Einzelwesen; jeder ist ein Stück des Ganzen geworden, jeder ist er selbst geblieben. Jeder steht und sitzt und schnäbelt, wie's seiner Art geziemt; jeder hat seinen Charakter und seine Interessen, beschäftigt sich mit sich oder hackt sich mit den Nachbarn herum; wer weiter sucht, stößt auf schnurrige Episoden, auf den Pfau, der sich vorn so unverschämt breit macht, daß er ein allgemeines Verkehrshindernis bildet oder das vorsintflutliche Vogelvieh ganz rechts, um das sich ein ganzer Kreis von Neugierigen gebildet hat, die das niegesehene Monstrum erstaunt anstarren. Oben predigt Franziskus die große und heilige Wahrheit; unten geht das kleine und unheilige Leben seinen alten Gang.

Die Predig geendet
Ein jedes sich wendet,
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben.
Die Predig hat g'fallen
Sie bleiben wie alle — —

so endet das schöne österreichische Volkslied von der Fischpredigt des hl. Antonius.

Dieses ernste, lustige, großzügige, detailwimmelnde Bild zeigt ein gutes Stück von der Kunst Oskar Laskes. In seinen Kompositionen pflegt ungeheuer viel vorzugehen, so daß man sie für eitel Literatur halten möchte, komische Einfälle machen uns lachen, so daß der Maler für einen bloßen Spaßvogel gelten könnte. Aber Laske ist das keineswegs; sein Humor ist die Frucht einer ernsten Lebensauffassung, seine unversiegbare Erzählerfreude das Ergebnis einer eindringenden Massenpsychologie. Die Menge hat es Laske angetan; ihre bunte Vielgestalt will er malen, ihre unruhige und bewegliche Seele erfassen. Die Menge ist die Trägerin aller großen Handlungen, die Heldin allen historischen Geschehens; aber dem Beobachter, der sie prüft und zergliedert, wird sie zu lauter Einzelnen, zu lauter Sonderindividuen, aus deren Wechselwirkung und Ineinandergreifen die Massenvorgänge entstehen. Die große Menge besteht aus lauter kleinen Menschen und die Monumentalität weltgeschichtlicher Ereignisse zerkrümelt in zahllose Alltäglichkeit; aber aus der Vielzahl der Zusammenwirkenden wächst der Menge doch



OSKAR LASKE — REICHSRATSWAHL IN CZERNOWITZ (GEMÄLDE)



OSKAR LASKE — DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS (GEMÄLDE)

wieder eine neue und besondere Beseeltheit zu und die zersplitterten Einzelkräfte sammeln sich zum dröhnenden Hall der Weltgeschichte, zum riesenhaften Stil der Dinge, die ein Volk tut und empfindet.

Das ist es, was Laske malen will: Masse, die aus lauter Einzelnen besteht und die dabei doch ganz Masse ist, deren zahllose Sonderexistenzen zu einer Kollektivseele zusammenfließen. Ob er eine wirklich gesehene Volksansammlung schildert oder ein historisches Ereignis, ob er Menschen oder Tiergewimmel darstellt, immer erreicht er den gleichen Eindruck von Unendlichem; denn er knickert nicht und läßt nicht ein paar Statisten Volk spielen, sondern reißt alle Reservoirs weit auf und schüttet die Massen in verschwenderischen Strömen aus. Wenn er die „Reichsratswahl in Czernowitz“ (Abb. S. 242) malt, ist wirklich das ganze Volk auf den Beinen; wenn Christus die Kranken heilt (Abb. S. 249), so strömt alles herbei, was die Welt an Krankheit und Gebrechen birgt; und wenn Noah die Tiere in die Arche sammelt (Abb. S. 247), so ist des Ziehens kein Ende. Und wie die Einzelnen keine Statisten sind, so sind sie auch keine Typen, keine Repräsentanten, die alle Seiten irgendeiner Erscheinung vorstellen sollen; sie sind immer sie selbst, Wähler, Agitatoren, Marktleute, Neugierige, kleine Leute, die ihrer Geschäfte voll sind, Kranke, die an nichts denken als an sich, die ihre Heilung erbetteln, erkriechen, erhinken wollen, armselige Menschlichkeiten, deren Innerstes herausquillt, wenn eine Welt in wilden Zukkungen zusammenbricht. Aber daß die Stadt von Erdbeben dröhnt (Abb. S. 241), daß die Häuserfassaden wie Kartenblätter zusammenknicken und eine prasselnde Trombe wie ein Strafgericht Gottes durch die Menschheit geht, ist doch der stärkere Eindruck, vor dem alles Detail verschwindet. Ebenso geht es auch vor den anderen Bildern. Bei der Krankenheilung schwindet alles Einzelelend vor der überirdischen Gewaltigkeit des Vorgangs, eine Welt von Jammer ist ins Wandern geraten und drängt sich unwiderstehlich getrieben zu dem magischen Kreis des lichten Wunder-



OSKAR LASKE — VORHOF DER AYA SOPHIA IN KONSTANTINOPEL (FARBIGE LITHOGRAPHIE)



OSKAR LASKE DER BESIEGTE DRACHE (LITHOGRAPHIE)

täters hin; und das Getier, das den Wassern entgehen soll, zieht es zu der Arche hin, immer zu zweien, ohne Ende, lange Reihen, die in der regenschweren Luft dem geheimnisvollen Rettungsschiff entgegenwandern. Die verschwenderische Fülle, die hier einer grandiosen Eintönigkeit und Massensuggestion dient, ist beim „Besiegten Drachen“ (Abb. S. 245) verwendet, echten Märchenton zu treffen; Fahnengala und Volksjubel in allen Straßen, durch die das riesenhafte Drachentier geschleift wird; es hat gar kein Ende, sein Schwanz steckt noch in der nächsten Gasse und auf seiner Stirn prahlt winzig klein sein gerüsteter Sieger, o du kolossaler Aufschneider du!

Wie ein Teil der packenden Wirkung dieses Blattes dadurch erzielt ist, daß das über alle Möglichkeit ungeheuerliche Fabeltier ruhig und selbstverständlich in den Rahmen einer festlich erregten Stadt von heute oder irgendwann gesetzt wird, so verschmelzen auch sonst bei Laske Wirkliches und Unwirkliches, Erträumtes und Geschautes, eine Phantasiewelt wird mit der Sachlichkeit eines Augenzeugen aufgebaut. Diese klare Architektonik der Bilder ist die Frucht der künstlerischen Gesamtauffassung, der alles eines und eines alles ist. Jeder Mensch, jedes Haus und jedes Ding werden um ihres vollen Selbstwertes willen geschätzt; jedes steht mit dem Stück Luft und Raum die ihm zukommen da, und aus allem wird ein Naturausschnitt von größter Selbstverständlichkeit, ein Durcheinander voll charakte-



OSKAR LASKE — BLICK AUF ENKHUIZEN (GEMÄLDE)

OSKAR LASKE — VORFRÜHLING BEI WIEN (GEMÄLDE)



OSKAR LASKE — DIE ARCHE NOAH (RADIERUNG)

ristischer Lebendigkeit. Jedes Einzelstück, das doch nur ein Bruchteil des einheitlichen Ganzen werden soll, ist von Grund auf begriffen und richtig; jedes Tier, das zur Arche geht, ist in Stellung und Haltung packend gekennzeichnet und ebenso ist jeder Mensch ein Stück lebendigster Beobachtung. Das beflissene Gewühl des Amsterdamer Judenviertels (Abb. S. 248) oder die faule Beschaulichkeit einer orientalischen Mittagstunde (Abb. S. 244) sind mit der gleichen Eindringlichkeit gepackt; Laske verfügt über einen ungeheuren Schatz von Beobachtungen, den er ohne Rasten vermehrt. Er verdient den Ehrentitel, ein „Narr des Zeichnens" zu heißen, den Hokusai sich zulegte; er ist ununterbrochen tätig, von der Unendlichkeit charakteristischer Gesichte, die das Kaleidoskop des Lebens an ihm vorüberführt, so viel wie möglich einzufangen; er zeichnet, zeichnet, zeichnet.

Aus dieser Achtung für die Tatsachen der umgebenden Welt und dem Feuereifer, sie zu notieren, könnte aber ein dürrer Naturalismus entstehen, wenn Laske nicht an all der unendlichen Fülle mit mehr als bloß unersättlicher Neugier hinge, nämlich mit einer außerordentlichen Einfühlungskraft; er sieht die Dinge nicht nur, sondern erlebt sie auch. Wie sich ihm die abstrakte Menge und das mythologisierte Geschehen in eine Unsumme von individuellem Lust und Leid auflöst, so empfindet er auch die Landschaft, die Architektur, das tote Beiwerk in seiner ganzen geheimnisvollen Lebendigkeit. Der Blick auf Enkhuizen (Abb. S. 246) oder die Straße einer anderen nordholländischen Stadt, mögen hierfür zeugen; kein lebendes Wesen ist zu sehen, aber der ganze Durchblick ist innig beseelt. Die Straße ist für Laske eben mehr als ein malerischer Architekturwinkel, er fühlt ihr organisches Leben so gut mit, wie er in dem reizenden kleinen Bilde aus den Wiener Bergen den aus der Schneeschmelze sprießenden Vorfrühling köstlich und selig empfindet (Abb. S. 246). Wunderbar zarte Hügellinien, feines Geäste und Gesträuch, zersickerter Schnee, der sich zum Gehen schickt und über dem Ganzen die wonnige Sicherheit: Es muß doch Frühling werden.

Dieser Sinn für das kosmische Geschehen ist eine der stärksten Sehnsuchten unserer ganzen modernen Landschaftsmalerei. Laske gelangt dazu nicht so sehr aus Reaktion gegen impressionistische Naturinterpretation, nicht in Verfolgung rein artistischer Probleme, obwohl auch seine formal-künstlerische Leistung eine bedeutende ist. Sein Sinn für farbensatte Wirkungen ist so groß wie sein Talent, Bewegung jeder Art glaubhaft zu machen; seine überragende Qualität in formaler Hinsicht ist aber seine Art zu komponieren, der scheinbare Wirrwarr seiner übersprudelnden Erfindungen zu größter Uebersichtlichkeit und Eindringlichkeit zu bändigen, den gestalteten Tiefraum — auch hier kann die Vogelpredigt als Beispiel dienen — doch wieder zur Bildfläche zu zwingen. All das ist die Form, die das tiefe Ausdrucksbedürfnis des Künstlers sich schafft. Laske zeichnet und radiert und malt, weil er viel zu sagen hat; hinter der Unerschöpflichkeit seiner Produktion, hinter der Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksweisen, der Unermüdlichkeit seiner technischen Versuche steht als oberster Regent ein starker Glaube, der all sein Tun mit Liebe durchtränkt: der unerschütterliche Glaube an die unendliche Wunderfähigkeit der Welt.



OSKAR LASKE JUDENSTRASSE IN AMSTERDAM (RADIERUNG)



OSKAR LASKE CHRISTUS HEILT DIE KRANKEN (GEMÄLDE)



MUIRHEAD BONE — HAFEN

BRITISCHE RADIERER*)

Von Frank E. Washburn Freund

Um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts ward in Paris die Kunst der Nadel neugeboren, nachdem sie lange Jahre hindurch aus verschiedenen Gründen fast in Vergessenheit geraten war. Wurde vor jener Zeit doch das ganze Schwarz-Weißgebiet hauptsächlich als das der Bilderkopisten und Kunstreporter angesehen und demgemäß auch nur eingeschätzt. Als frühe Helfer traten den französischen Künstlern zwei Angelsachsen zur Seite, von denen der eine, Whistler (s. unseren Whistleraufsatz Februarheft 1907), eine auf jeden, auch den leisesten Eindruck reagierende, mit einem überall neue Wunder schauenden und erkennenden Auge ausgestattete Natur mitbrachte. Seine Leidenschaft war es, sich selber in der Umwelt zu finden und darzustellen; dazu aber schmiedete er sich erst in Paris die Waffen.

Der andere, Seymour Haden (Abb. S. 262), dem ersten wie in glücklicher Vorbedeutung nahestehend, brachte statt einer solchen Natur eine Mappe mit einer Anzahl bereits im Angesicht der Natur selber ausgeführter Skizzen als Vorlagen für Radierungen mit nach Paris, und sie wurden auch, wie die Whistlers, dort, nicht in London, publiziert. Haden aber und nicht Whistler, auf dem eine eigentliche „Schule“ nicht fußen konnte, wurde der Vater der modernen englischen Radierkunst. Er besaß alles, was einem Radierer eignen soll, nur das eine nicht, das freilich letzten Endes nottut: den göttlichen Funken, die nach Selbstgestaltung, nach Selbstaussprache ringende Persönlichkeit. Er hatte ein offenes und



CHARLES W. BARTLETT — AUF DEM HEIMWEG

*) Bei der Zusammenstellung des Illustrationsmaterials hat uns besonders die Kunsthandlung Ernst Arnold, Dresden, dann auch R. Gutekunst, Crafton Street, London, und Messrs Dowdeswell, Bond Street, London, durch Ueberlassung von Originalen zu Dank verpflichtet.



J. PENNELL
DER WIEDERAUFBAU DES CAMPANILE IN VENEDIG

schnelles Auge wie viele Bewohner seines Landes, die die offenen Parke lieben und sich für den Ausdruck ihrer allerdings gleichsam bürgerlich umfriedeten Naturliebe die Aquarellmalerei als Lieblingskunst gewählt haben. Er fühlte den Reiz der englischen Landschaft, wie ihn vor ihm und nach ihm so manche gefühlt haben, den Reiz dieser sanften Felder und leise dahinziehenden Wasserläufe, dieser schönen, edlen Baumgruppen, stolz und „frei" wie ihr Land und seine Bewohner, dieser kleinen, malerisch gelegenen Dörfchen, und der Küsten und des ewig wechselnden Meeres mit den auf ihm fahrenden, die Ferne andeutenden Schiffen. Auch die mit den Stunden und der wandernden Sonne, den ziehenden Wolken stetig wechselnden Stimmungen in der Natur fing er und die Späteren feinfühligen Auges auf. Aber ein Geheimnis barg ihm die Natur nicht; einen Schleier zu zerreißen gab es für ihn nicht. Sie ward ihm zur halb geistigen, halb körperlichen Freude und diente ihm zugleich als eine treffliche Vorlage, als Modell gleichsam für sein Skizzenbuch und seine Platten. So fehlt seinen Blättern immer das Letzte, das, was sie erst über ihr Spezialgebiet zu Kunstwerken hohen Stiles erheben würde.

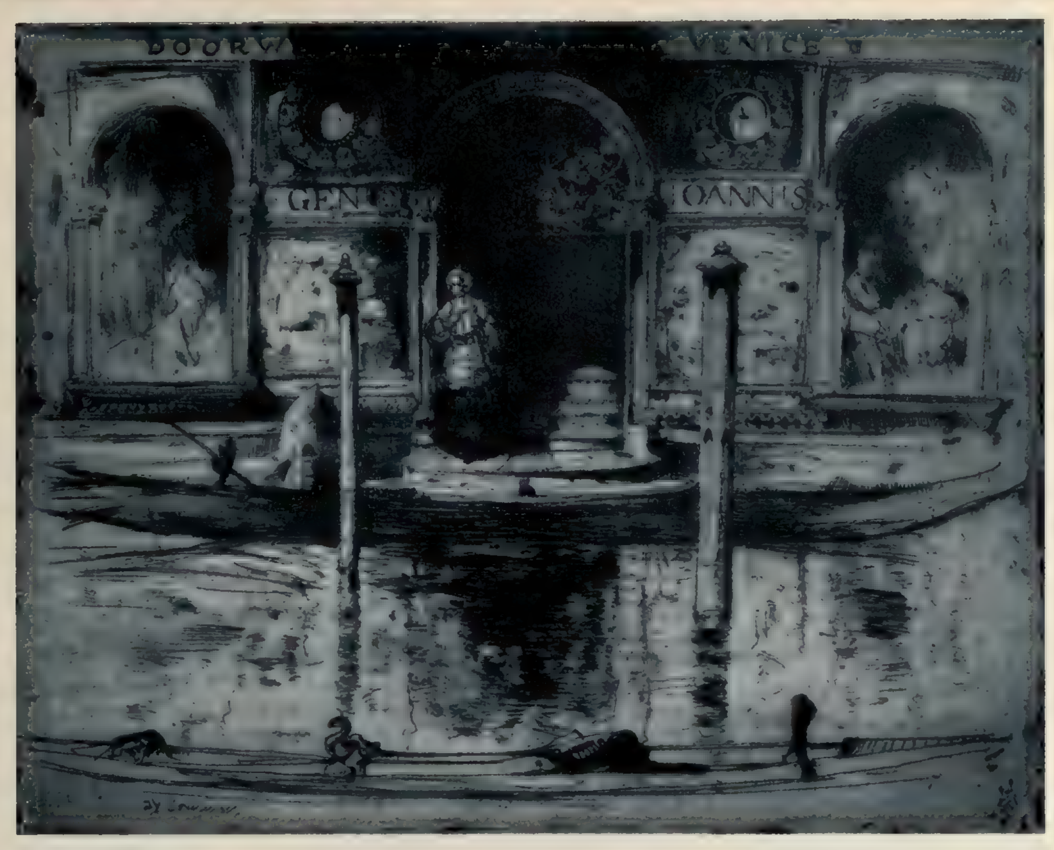
Doch er war der Mann, seinen Nachfolgern ein gutes, reines Erbe zu hinterlassen, eine treffliche Technik, ein stetes Hinweisen auf die Notwendigkeit des „Könnens", das die moderne englische Radiererschule auf eine sehr achtbare Höhe gehoben hat.

Frankreich zahlte dann seine Schuld an England zurück, indem es ihm A. LEGROS sandte, der als Vorstand der Slade School großen Einfluß auf die späteren englischen Radierer gewann, so daß sich unter diesen gleichsam zwei Strömungen bemerkbar machten, die eine, die von Haden ihren Ausgang nahm, und zu der u. a. SIR FRANK SHORT und MARTIN HARDIE gehören, und die andere, die auf Legros fußt, und deren Hauptvertreter W. STRANG und SIR CHARLES HOLROYD sind.

LEGROS hatte zwei Seelen in seiner Brust. Ein dunkler Drang, halb Freude am Grauen, halb Mitleid, zwang ihn, die Nachtseiten des Lebens zu sehen und darzustellen, und so wurde er zum Radierer der Armen und Ausgestoßenen. Dann wieder wollte er sich rein baden von all dem Grau und dem Elend und flüchtete in halb nur wirkliche, vom Gegenwartsleben unberührte Landschaften, wie die Erinnerung an seine Jugendzeit und burgundische Heimat sie ihm eingab. Zeit seines Lebens sehnte er sich nach einer Heimat, blieb aber heimatlos, denn England konnte ihm wohl ein Dach, aber kein Heim bieten. Wie Weh-



MUIRHEAD BONE DER LEUCHTTURM



D. Y. CAMERON VENEZIANISCHES PALASTTOR

mut, edel und aufrecht getragen, liegt es darum über allen seinen Werken. Träumer, der er war, konnte er doch treffliche Porträts auf die Platte zwingen, freilich nur, wenn zwischen ihm und dem Porträtierten Seelengemeinschaft irgend einer Art bestand, wenn er daher im Porträtschaffen für den Augenblick seines eigenen Sinnens und Sehnens frei werden konnte.

Gegenüber dem Hadenschen Einfluß war der dieser mehr passiven, aber dabei unendlich arbeitsamen Persönlichkeit von hoher Bedeutung für die Entwicklung der modernen Radierkunst in England. Sein Schüler STRANG (Abb. S. 256, 257), ein aktiverer, angriffslustiger, eroberungsfreudiger Charakter, nahm alle Anregungen, die ihm Legros geboten, auf, ließ sich auch von den Venezianern inspirieren, leistet sein Eigenstes und Bestes als Radierer aber im Porträt, in dem er mit sicherem, kühl prüfendem Blick das Charakteristische einer Persönlichkeit erfaßt und zum Kern seiner Darstellung macht. HOLROYD steht unter den englischen Radierern von Bedeutung den alten Meistern am nächsten. Seine Blätter verraten ein Suchen nach Stille und Größe, nach edler Form, doch als ein Ausdruck eigener Persönlichkeit nicht bloß als akademische Uebung.

Auf FRANK SHORT (Abb. S. 263) ist der Mantel des englischen Propheten der reinen Radierkunst, Haden, gefallen, und als Leiter der Radierschule des Royal College of Art und Präsident der Radierergesellschaft, übt er einen weiten, sehr wohltuenden Einfluß auf die aufwachsende Künstlergeneration aus. Auf Reinheit der Mittel, auf das *graphische* Element in der Radierkunst legt Short mit Recht das Hauptgewicht, darum werden auch gerade Kenner seine Werke stets hochschätzen. Was nicht seiner Art nach der Radierkunst sich beugt, bleibe anderen Ausdrucksmitteln überlassen. Er selber weist den Weg, indem er Aquatinta- und Mezzotintomethoden für bestimmte Themen verwendet. Short ist aber keineswegs nur ein Techniker. Sein Auge ist klar und offen, seine Hand schnell und feinfühlig, doch die Landschaft spricht auch zu seinem Herzen; das beweist sein vielleicht bestes Blatt, das weichschöne Abendstück „Der verlassene Landungssteg in Rye". MARTIN HARDIE ist einer von der jüngeren Generation, die von Short gelernt hat. Die Treue zu seinem Medium ist ihm sozusagen ins Blut übergegangen; seine Landschaften sind die eines echten Radierers und vornehm gesinnten Naturempfinders (Abb. S. 260).



J. PENNELL

BAU DES HAFENDAMMES IN DOVER



D. Y. CAMERON — PONTE VECCHIO IN FLORENZ

D. S. MAC LAUGHLAN HÜTTE IN DER BRETAGNE



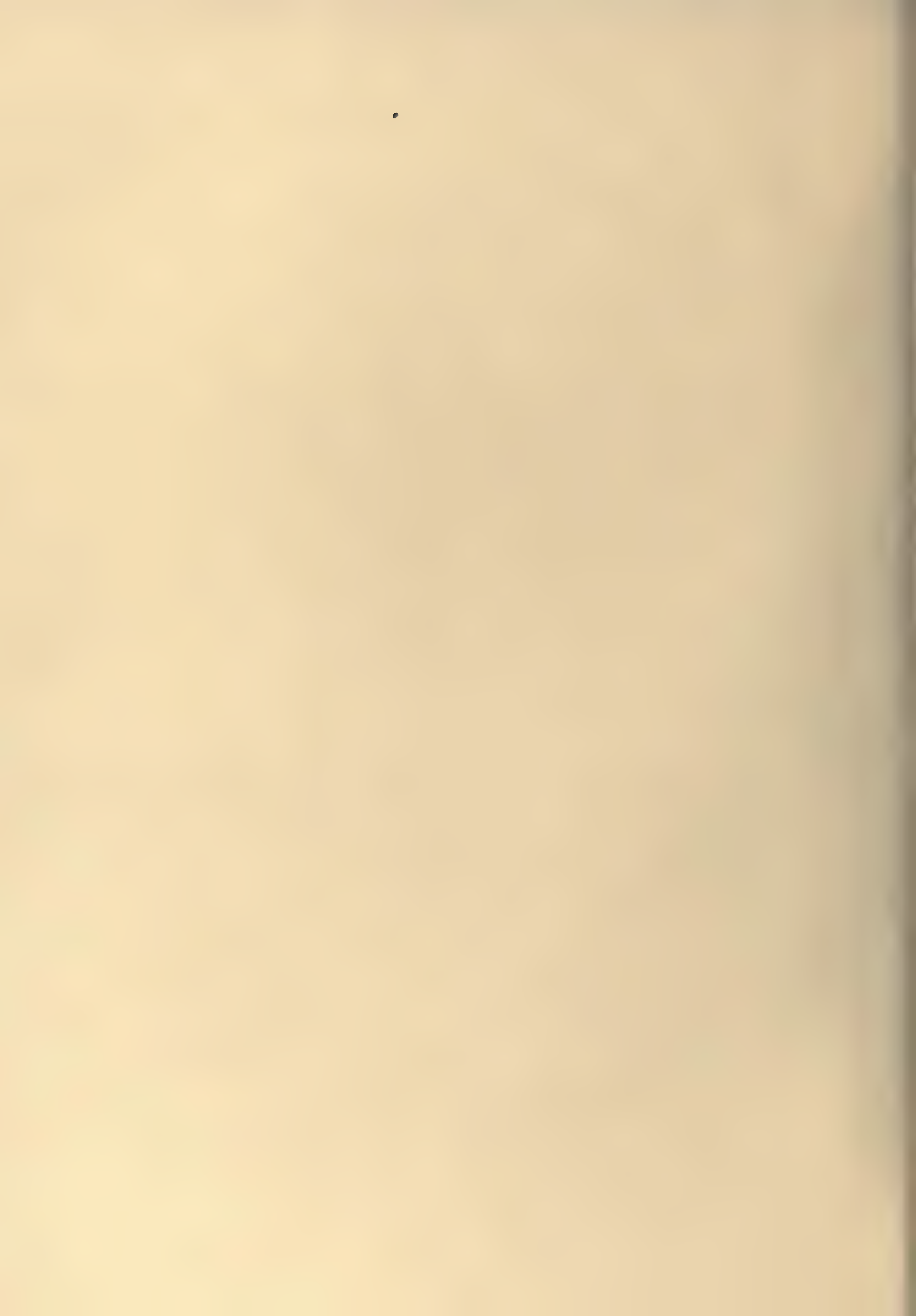
H. M. STONE LADENFENSTER



WILLIAM STRANG CHORLY FARM



F. Brangwyn. Browning House — Mezzotinto Bruckmann







WILLIAM STRANG SPIELENDE KINDER

In vollem Gegensatz zu diesen Künstlern stehen A. East und F. Brangwyn (Abb. geg. S. 256). Der letztere ist auch in Deutschland schon seit langem kein Unbekannter mehr. Aehnlich wie er die Radierkunst zwingt, ihm zur Gestaltung seiner Visionen zu dienen, tut es East, der vornehmlich als *Maler* an die Platte herantritt, als wollte er eines seiner eigenen Landschaftsgemälde in Schwarz-Weiß reproduzieren. Daß beide Künstler so starke, namentlich Brangwyn sehr oft sogar wuchtige Effekte erreichen, ist unzweifelhaft.

Aus *Schottland* stammen, wie unter den britischen Malern, auch einige der bedeutendsten britischen Radierer der Gegenwart, vor allem der Schilderer romantisch umhauchter Architektur, D. Y. Cameron (Abb. S. 253, 255), um dessen Blätter die Sammler sich jetzt in den Auktionsräumen reißen, und Muirhead Bone (Abb. S. 250 u. 252), der vorzüglichste Vertreter eines wahrhaft „künstlerischen Realismus“, wie ihn einst Otto Ludwig in der Dichtkunst definiert und in sich selber dargestellt hat. Cameron hat in dem großen Chorfenster aus der Yorkkathedrale aus dem Jahre 1907 wohl sein Hauptwerk geschaffen. Der ganze Geist der Gotik wird in ihm wach. In unaufhaltsamem Drange steigen alle diese vertikalen Linien, wie in Einheit stark, empor, als müßte die Decke sich ihnen öffnen. Magisch spielen Licht und Schatten und sprechen von alten, verklungenen Zeiten.

Bone aber sieht die *neue* Zeit, sieht London, wie es ist und sich ändert, weiß aus seinen Straßen künstlerische Anregungen in Fülle zu ziehen, wird zum Beherrscher seiner Zeit.

Schotte ist auch, wenigstens der Abstammung nach, D. S. Mac Laughlan (Abb. S. 256, 258 u. S. 259), der in Canada geboren wurde und viel in Paris gearbeitet hat. Er verbindet Zartheit mit Wucht, malerisches Empfinden mit sicherem Gefühl für die besondere Schönheit eines radierten Blattes. In seiner Art Anregungen aufzunehmen und sie selbständig verarbeitet wieder auszugeben, erinnert er an Whistler; auch im Reichtum seiner Technik. Architektur und Landschaft sind seine Gebiete. Doch der Mensch darf nicht fern sein. Seine Hand, sein Wirken muß sich zeigen. Hierin verrät sich vielleicht etwas amerikanischer Geist, ein Geist, dem der Mensch und sein Tun und seine Gegen-

wart das Wichtigste, das Zentrum des Interesses sind.

Das ist noch mehr der Fall bei dem Amerikaner J. PENNELL (Abb. S. 251 u. 254), der in Radierungen wie Lithographien ein wahres hohes Lied auf die Arbeit singt. Er zieht durch Europa und sieht überall rauchende Schlote, Eisenketten, Gerüste, wo andere Dome und Ausblicke in malerische Landschaften sehen. Letzhin hat er die Arbeiten am Panamakanal behandelt (in Lithographien) und sie zum Teil dargestellt, als ob sie wie gelöste Rätsel dem Gehirn der Leiter entsprungen wären. Alles bei ihm ist Energie, alles Aktivität, alles vereintes Wirken; wenig Individuelles zeigt sich. Es ist, als kämpfte die *ganze* Menschheit den großen Kampf um die Existenz gegen die Natur. Das ist echt amerikanischer Geist, eine ganz eigenartige Verbindung von Begeisterung und Nüchternheit, dem gegenüber Brangwyns Arbeitsdarstellungen wie alte europäische Romantik anmuten.

Zum Schluß seien noch kurz ein paar Künstler angeführt, von denen hier je ein Blatt gezeigt wird, um die englische Radierkunst in ihren Einzelerscheinungen wie in ihrer Gesamtart möglichst umfassend vorzuführen: CHARLES F. WATSON (Abb. S. 263), kein junger Mann mehr, hat sich durch eine gewisse Anmut, mit der er alte Architektur wie aus einem Traum auftauchen läßt, einen guten Namen erworben. A. E. HOWARTH (Abb. S. 261) weiß alte Straßen mit einem Schimmer der Poesie zu umkleiden, durch die Anordnung von Licht und Schatten, das Hervorheben nur der Hauptmerkmale, die Wiedergabe des zeit- und wetterzernagten Stein- und Holzwerkes. CH. W. BARTLETT (Abb. S. 250), dessen farbentiefe stille Bilder aus Holland und Britannien, meist in einer eigenartigen, aber durchaus legitimen Aquarellmanier in einem monumentalen Stile ausgeführt, ihn weithin bekannt gemacht haben, hat vor einiger Zeit begonnen, seine Hauptthemen, vor allem die von ihm bevorzugte Darstellung des Mutterglückes, Mutter und Kind, auch in farbigen und Schwarz-Weißradierungen zu behandeln, wodurch er das etwas sehr einseitige, fast ganz auf Landschaft, Architektur und Porträt beschränkte Gebiet der englischen Radierkunst sehr glücklich erweitert. Zwei junge Künstler sind MULREADY STONE, der sein London kennt und liebt und vor allem kleine Genrearchitekturen voll künstlerischen Reizes seinen Platten anvertraut (Abb. S. 256), und E. LUMSDEN, der aus Reisen im Orient eine größere Zahl charakteristisch ergriffener



D. S. MAC LAUGHLAN — A SONG FROM VENICE



D. S. MAC LAUGHLAN
CYPRESSEN

A. PATON — DAS ZOLLAMT IN LIVERPOOL

Szenen heimgebracht hat, in denen vor allem auch die Finesse der Linien erfreut (Abb. S. 264).

Wie schon lange auf dem Gebiete der Aquarellmalerei betätigen sich in England auch in der Radierkunst zahlreiche Dilettanten; manche wie R. Goff und A. Paton (Abb. S. 260), mit viel Geschick und gutem Erfolg. Der allgemeine Standard der Technik und des geschulten Auges ist eben ein recht respektabler. Und es hat sich ja auch der englische Kunstliebhaber neben dem Aquarell die Radierung zu einem Lieblingsgebiet erlesen. Das kommt daher, daß diese Kunst, in der Art, in der sie in England gehandhabt wird, dem Empfinden und Kunstwollen des englischen Volkes entspricht, im besten Sinne eine populäre Kunst geworden ist. Dieses Empfinden und Kunstwollen ist allerdings nicht ganz dem unsrigen gleich, und seine Beschränktheit (die natürlich nicht bloß auf dem hier behandelten Kunstgebiete sich kundtut) muß man sich bei seiner Beurteilung stets vor Augen halten, will man ihr gerecht werden.



MARTIN HARDIE — LANDSCHAFT

NEUE KUNSTLITERATUR

Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke von Erich Hancke. Mit 303 Abbildungen. Brosch. 30 M., geb. 35 M. Berlin 1914. Bruno Cassirer.

In dem Buche liegt eine der wertvollsten Publikationen vor, die in unserer an Schriften über Kunst und Künstler so überproduktiven Zeit erschienen sind. Gewöhnlich dienen solche Monographien den Verfassern ja nur dazu, in vordringlicher Weise dem Leser eigene ästhetische Anschauungen und Meinungen aufzutischen und der Künstler, den zu behandeln sie vorgeben, wird zum Opferlamm solcher Aesthetik, die mit seinem Schaffen meist nicht das geringste zu tun hat.

Hancke schlägt hier den allein richtigen Weg ein, indem er von der genauesten Betrachtung der Wesensart des Künstlers und einem exakten Studium seiner Werke ausgehend Schritt für Schritt Wachsen und Werden des Meisters uns miterleben und mitverfolgen läßt. Nach den Schriften Rosenhagens, Kleins, Paulis und anderer über Liebermann gibt er uns das definitive Liebermannbuch, insoweit natürlich, als hier von einer endgültigen Würdigung überhaupt schon die Rede sein kann, denn wie Hancke am Schluß seiner Schrift selbst sagt, „kann diese einen Abschluß ja gar nicht haben,



A. E. HOWARTH — RUE DAMIETTE IN ROUEN

da der Meister, dessen Leben und Schaffen er zu berichten versuchte, noch lebt und schafft, fruchtbarer als je und daß er, solange seine Hand den Pinsel hält, auch zu neuen Zielen weiterstreben wird".

Hancke ist selbst bildender Künstler, steht mitten in der modernen Kunstbewegung und hat seit zwei Jahrzehnten das Schaffen Liebermanns aus nächster Nähe verfolgen können, was seinen Ausführungen natürlich besonderes Gewicht gibt. Um so mehr, als er nicht bloß aus dem Handwerk heraus urteilt und analysiert, was den besonderen Reiz, aber auch die Einseitigkeit fast aller Schriften ausmacht, die wir von Künstlern über Künstler haben, sondern daß er ein umfassender und wissenschaftlicher Geist ist, der vor allem auch Zusammenhänge zu überblicken imstande ist und über das Verhältnis des einzelnen zum Ganzen sich Rechenschaft abzulegen vermag. So gibt er in seinem Buche nicht nur die Geschichte einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit, sondern in der Grundierung des Bildes zugleich auch die Geschichte des deutschen Impressionismus überhaupt. Bewundernswert ist dabei die Präzision des Ausdrucks, nirgendswo findet man eine der heute so beliebten und gehäuften Phrasen, überall wird das Wesen der Sache mit den genauest bezeichnenden Worten und Sätzen vermittelt.

Im biographischen Teil seines Buches schildert der Verfasser sehr eingehend jede einzelne Entwicklungsphase Liebermanns. Er zeigt, welchen Einfluß sein erster Lehrer Steffeck auf ihn ausübte, was ihm Pauwels in Weimar gab und insbesondere, was er bei Munkácsy in Paris und von Israëls lernte, betont aber sehr richtig und stark, daß der Künstler, der auch heute noch keiner Anregung sich verschließt, dies nie und nimmer getan hat, noch tut, „um sich die Vorzüge seiner Vorbilder anzueignen, sondern nur, um von den eigenen Mängeln sich zu befreien". „Selbständiger ging er aus jeder Lehre hervor", sagt Hancke irgendwo und charakterisiert damit sehr fein das Spezifische von Liebermanns Werden. Denn nicht so sehr das eigentlich Schöpferische in dem Künstler ist es, was bei ihm ins Gewicht fällt, als vielmehr jener enorme Wille und hohe Intellekt, die ihm innewohnen und durch die er all das erreicht hat, was wir heute an ihm so sehr bewundern und was ihn zum unumstrittenen Führer des deutschen Impressionismus gemacht hat.

In der Vervollständigung des Verzeichnisses der Liebermannschen Werke geht der Verfasser weit über das hinaus, was Pauli geboten hat, und so wird auch hier kaum mehr viel nachzutragen sein.

M. K. ROHE

Kovalensky, Marie. Valentin Séroff. Sa Vie et son Œuvre. Brüssel, G. van Oest & Cie.

Valentin Seroff ist im November 1911 auf italienischer Erde gestorben. Im europäischen Westen hat man nur einen ganz geringen Bruchteil seiner Arbeiten zu Gesicht bekommen, und das Publikum weiß fast nichts von diesem Maler, der sich seinen Impressionismus selber erfand, ein großer Porträtist und meisterhafter Darsteller seiner russischen



SEYMOUR HADEN — WINDSOR

CHARLES F. WATSON — LANDESTRAUER IN VENEDIG



FRANK SHORT — VORSTADT



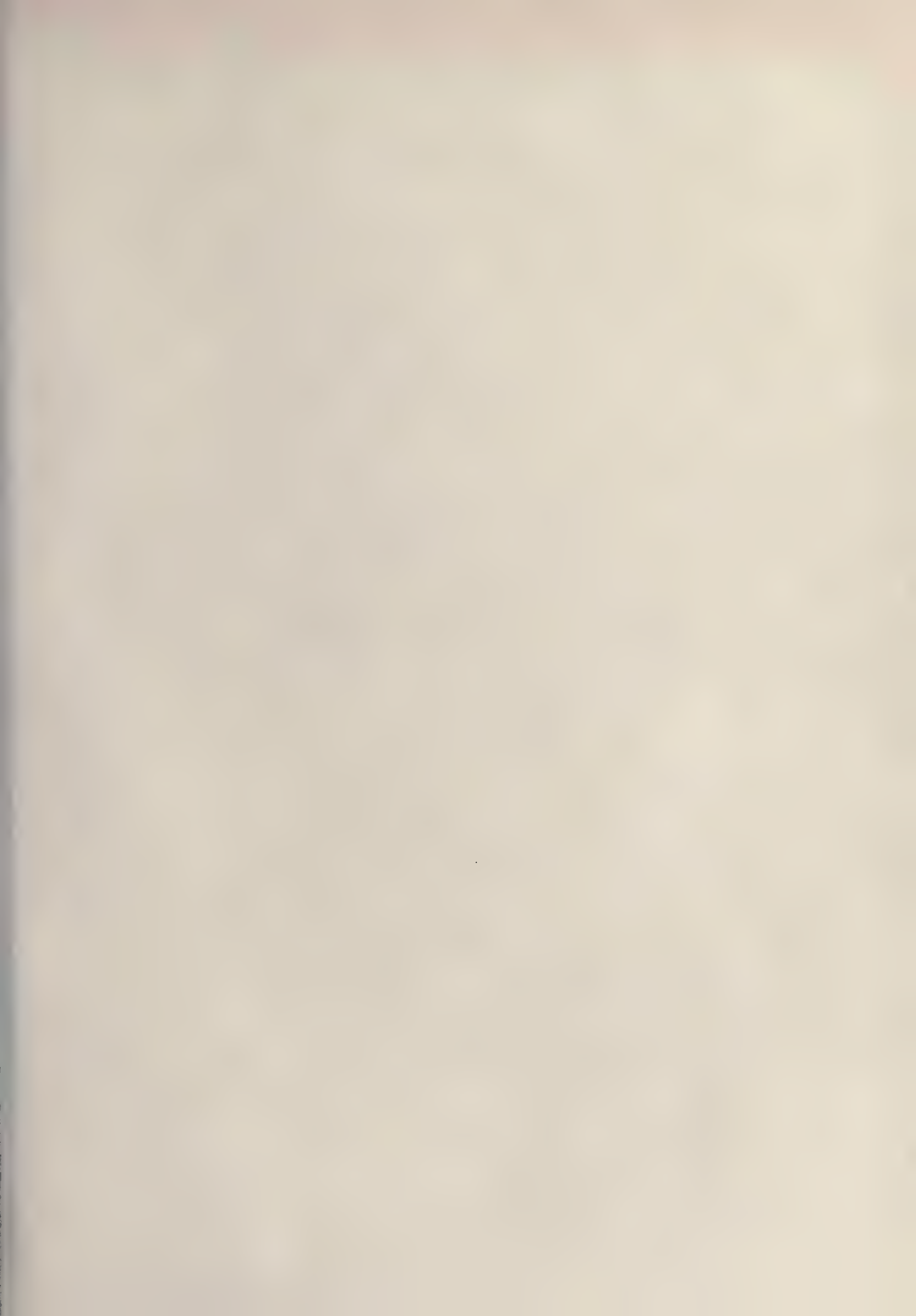
ERNEST LUMSDEN — TÜRKISCHE STADT

Heimat war. Um so dankbarer muß man seiner Landsmännin, Frau Marie Kovalensky sein, die uns in dieser Studie in ganz knappen Zügen seinen Lebenslauf erzählt, dem sie mit teilnehmender Freundschaft aufmerksam gefolgt ist. Es war ein Lebenslauf wie der so manchen Künstlers, der aus schwierigen, von Verkennung umdüsterten Anfängen erst nach langem, beharrlichem Ringen zum Erfolg geführt hat. Wir erfahren, daß Valentin, ein Sohn des angesehenen, mit Wagner, Liszt und Glinka befreundeten Komponisten Seroff, eine Art Wunderkind war und schon im Alter von neun Jahren von seiner Mutter nach München gebracht wurde, wo Karl Köpping ihm den ersten Zeichenunterricht erteilte. Das Jahr darauf sah ihn in Paris, im Atelier des Petersburgers Repin der dem Kleinen eine glänzende Zukunft voraussagte und dessen Unterweisung in seinen ersten Bildern noch anklingt. Hauptsächlich aber hat Seroff sich selber gebildet, auf wiederholten Reisen in Italien, Spanien und Griechenland und durch eine unablässige, unbestechliche, leidenschaftliche Belauerung der Natur, der er kaum eine Schönheit, aber stets die größtmögliche Fülle des Ausdrucks zu entreißen strebte. So erreichte er die ihm ganz persönliche Vision, die ihn schließlich zu Ruhm und Geltung emporführte. Die Geltung kam immerhin früh genug, um ihm noch Zeit zu einer Reihe bedeutender Werke zu lassen; allein seine von einer übergroßen Sensitivität ungünstig beeinflußte, von Jugend an schwankende Gesundheit hielt den gesteigerten Anforderungen nicht stand, und Seroff erlag, vom Schaffen aufgerieben, sechsundvierzig Jahre alt, einem Herzleiden.

SIEGMUND FELDMANN

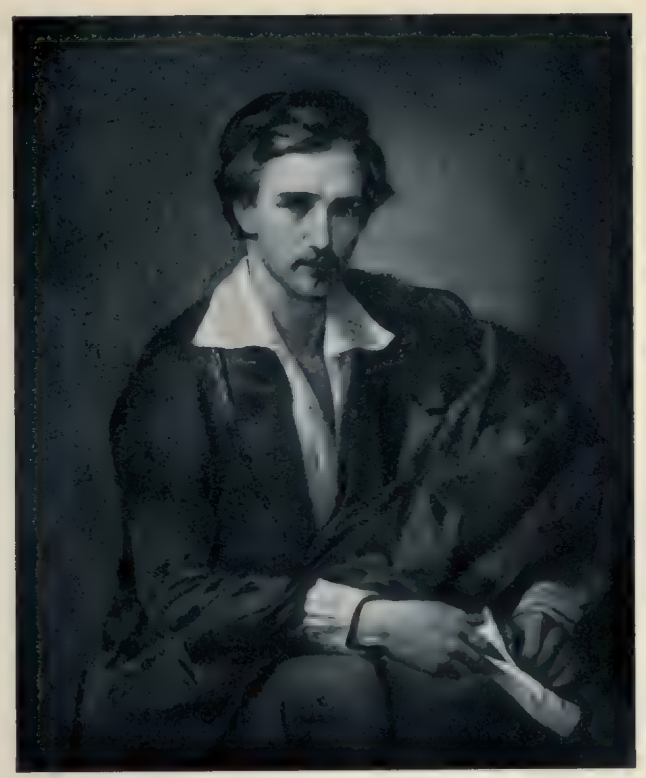
Meister der Zeichnung, herausgegeben von Prof. Dr. Hans W. Singer. Band IV: Otto Greiner (mit 52 Lichtdrucktafeln). Band V: William Strang (mit 50 Lichtdrucktafeln). Jeder Band 15 M. Leipzig, Verlag von Baumgärtners Buchhandlung.

Neben dem als I. Band der Serie erschienenen Klingerband dürfte wohl dem neu vorliegenden Greinerband eine besonders gute Aufnahme sicher sein. Der Eindruck, den man schon bei flüchtigem Durchblättern des Bandes erhält, ist in der Tat ein außerordentlich starker, von den existierenden Greinerpublikationen gibt wohl keine einen überzeugenderen Beweis von der glänzenden Meisterschaft Greiners. Sind auch die meisten hier reproduzierten Blätter schon ziemlich bekannt, so ergeben sich doch aus dieser Zusammenstellung, in Verbindung mit den einleitenden Worten von Hans W. Singer, verbindende Gesichtspunkte und ein Bild der Entwicklung der Kunst Greiners, die sich gerade in diesen Zeichnungen so unvermittelt und daher charakteristisch ausspricht. Nicht ganz so eindrucksvoll ist der Band Strang, doch wird man gerne an der Hand dieser Publikation dem Schaffen dieses berühmten und erfolgreichen Radierers nachspüren. Sehr fein ist im Text das Herausheben der grundsätzlichen Verschiedenheit in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers beim deutschen und englischen Künstler, der Vergleich der Bände Greiner und Strang beweist hier die Singerschen Ausführungen aufs eklatanteste.





ANSELM FEUERBACH
BOCCIA SPIELENDE KINDER



A. FEUERBACH SELBSTBILDNIS (1854)
Im Besitze der Galerie Caspari, München

ANSELM FEUERBACH UND UNSERE ZEIT

Von Georg Jacob Wolf

Anselm Feuerbach schrieb einmal an seine Mutter: „Glaube mir, nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte“ . . . Die Zeit von fünfzig Jahren ist, seit diese Worte niedergeschrieben wurden, verflossen, und die Bilder Feuerbachs haben inzwischen in der Tat ganz merkwürdig zu reden begonnen: Feuerbachs Stunde ist gekommen. Endgültig freilich erst, seitdem die Jahrhundert-Ausstellung in Berlin 1906 den „intimen Feuerbach“ in einigen auserlesen schönen Werken kennen lehrte, stehen auch jene zu ihm, die es nicht zu seinen großen Historien, Mythologien, Allegorien und Titanenstürzen ziehen konnte, weil ihnen Intimität das Erste und das Letzte der Malerei ist. Ich weiß allerdings nicht, ob Feuerbach selbst an dieser Klasse von Verehrern seine Freude hätte. Ihm schienen vor allem seine monumental gedachten Bilder die Hauptsache und das Wertvollste seiner Kunst, ihnen galt seine Liebe, sein Kampf, sein Können. Die kleineren, malerisch ungleich delikateren Stücke, schuf er nur so „nebenbei“, zum Ausruhen gewissermaßen, oder um in den Pausen, die den großen Werken notwendigerweise folgten, seine Hand gelenkig, sein Auge frisch und seine Palette lebendig zu erhalten, soferne es sich nicht, wie bei seinen Landschaften, überhaupt nur um Studienmaterial handelte. Im Gegensatz zu Feuerbach findet unsere Zeit gerade diese Arbeiten besonders reizvoll. Aus „Bildern“ im Sinne strenger, geschlossener Komposition, ausgemalt bis ins letzte Eckchen und darum mit unverwischtem Schweiß und mit mancher toten, künstlerisch interesselosen Stelle behaftet, machen wir uns nicht mehr so viel wie die Generation vor uns: eine gut gemalte Studie, eine reizvolle Skizze mit dem Zauber des Unmittelbaren, Frischen, aus Natur und Stimmung Herausgerissenen, das das Motiv noch in seiner Ursprünglichkeit erkennen läßt, ist uns unzählige Male lieber und wertvoller. So habe ich z. B. auch bei Feuerbach viel höheren ästhetischen Genuß an den ersten Entwürfen



A. FEUERBACH — ITALIENISCHES BEGRÄBNIS (1851)

zu seinen Historien, als an den „fertigen" Gemälden: beispielsweise hat den romantischen Stimmungszauber, der von der kleinen Farbskizze zum „Tod des Pietro Aretino" ausgeht, die endgültige Fassung dieses Vorwurfs (in der Baseler Kunstsammlung) auch nicht mehr entfernt erreichen können (Abb. S. 268).

Am sonderbarsten erging es mir in dieser Hinsicht bei meinem letzten Besuch in der Mannheimer Kunsthalle. Damals war in der großen Mittelhalle in sehr illustrer Gesellschaft deutscher und französischer Meister des 19. Jahrhunderts Feuerbach mit einer eigenen Wand bedacht worden. Als Hauptstück dieser erlesenen Kollektion hing da, von kleineren Gemälden flankiert, des jungen Feuerbach Hauptwerk „Hafis in der Schenke", das er 1851 bis 1852 in Paris, ich glaube in Coutures Atelier, malte. Wie hat doch Feuerbach selbst in seinem Weihnachtsbrief von 1851 an die Mutter von diesem Bild geschwärmt: „Mein Hafis im orientalischen Kostüm lächelt selig von Liebe und Wein und schreibt eine Ghasele an die Mauer. Er ist rührend arm, denn seine Kleider sind abgetragen und zerrissen, aber zu jedem genialen Loch sieht der echte Dichter heraus. Die Zuhörer in Entzückung, üppiges Blumen- und Rankenwerk und die ganze Glut der sinkenden Sonne." Liest man das, so will der fatale Eindruck nicht weichen, daß es dem Schöpfer dieses Bildes mehr auf die Episode als auf die Malerei angekommen sei, und der Umstand, daß der, der diese Zeilen an seine Mutter schrieb, erst 22 Jahre alt gewesen, verändert den Eindruck keineswegs. Denn in ähnlich stofflicher Weise hat Feuerbach auch noch in den siebziger Jahren von seinen „Titanenstürzen" geschrieben und gesprochen. Trat man nun aber, mit solchem Wissen gerüstet, in Mannheim vor das Werk, so erwies es sich sogleich, daß man heute auch mit dem besten Willen ein Bild Feuerbachs nicht mehr im Sinne Feuerbachs betrachten kann. Das Stoffliche tritt uns zurück. Wir bemerken zunächst gar nicht, daß Hafis mit flüchtigem Griffel eine Ghasele in die Mauer kritzelt. Wir bemerken auch die genialischen Löcher in seinem Gewand nicht. Aber wir empfinden augenblicklich, daß die Farbgebung des Bildes nicht erfreulich ist, daß irgendwo die koloristische Balance fehlt, und da sehen wir auch schon im Vordergrund einen weiblichen Rückenakt, der konventionell und leer gemalt ist, und so springt der Blick weiter und findet da und dort, was ihm nicht behagt. Nun will vielleicht jemand einwenden, eine solche Kunstbetrachtung sei Beckmesserei, aber dagegen muß ich mich doch verwahren: der Fall liegt vielmehr so, daß wir heute die Stimmung nicht mehr durch das Stoffliche, sondern durch das Malerische erfahren. Daß das Malerisch-Technische mit Stimmung erfüllt werde, darauf



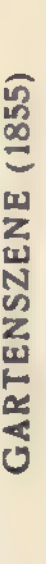
A. FEUERBACH — ROKOKODAMEN AM WASSER (1854)

kommt es uns an, und die Stimmung, die vom Bild an sich ausgeht, nicht vom Thema des Bildes, ist die rechte, die hält vor und gewährleistet den Ewigkeitswert eines Kunstwerks. Sie ist bei Feuerbachschen Malereien sehr wohl anzutreffen, aber ich glaube nicht, daß Feuerbach selbst sich ihrer bewußt war. Was ich übrigens gar nicht tadeln möchte, denn fast alle großen und bedeutenden Werke der bildenden Kunst sind in Unbewußtheit, mit einer gewissen naiven Unbeteiligtheit des Intellekts entstanden: gefühlt, erfühlt, nicht ersonnen und erklügelt. Neben dem Mannheimer „Hafis in der Schenke“ hingen einige Werke solcher erfühlten Art: Landschaften und Puttenbilder (Abb. S. 270). Hier glitt der Pinsel des Meisters frei, hier war alle Absicht ausgeschaltet, alle überflüssige Ehrfurcht vor der eigenen künstlerischen Größe überwunden. Der „Wasserfall“ (Abb. S. 272) etwa ist von einer Duftigkeit, die durch den leichten, dünnen, wie spielerisch hingehauchten Auftrag der Farbe erzielt wird und



A. FEUERBACH SKIZZE ZUM TOD DES ARETINO (1853)

die kaum zu überbieten ist. Und doch ist das Bild nur drei Jahre nach jenem „Hafis“ entstanden, dessen Schwere und malerische Zähflüssigkeit sich eben nicht aus dem Anfängertum des Meisters, sondern aus der bewußten Stofflichkeit des Gemäldes erklärt. — Vertiefen wir uns in das „Vermächtnis“ oder in Feuerbachs psychologisch so bedeutungsvolle und aufschlußreiche Briefe, besonders in die Briefe an seine Mutter, der er sein Inneres mit einer erschütternden Aufrichtigkeit enthüllt, so finden wir in Hinsicht der „Hauptwerke“ soviel prätentiöse Literatur, soviel Psychologisches und Datenmäßiges, daß dahinter das ästhetische Moment fast verschwindet, fast ausgeschaltet wird. Beschauen wir aber dann eines dieser viel erwähnten, explicite analysierten Gemälde, etwa den „Garten des Ariost“ in der Schack-Galerie oder „Die Amazonenschlacht“ im Nürnberger Künstlerhaus, so wissen wir fast zu viel Anekdotisches über das Bild, als daß sich auch bei uns sogleich das alles wieder auszuschalten und ohne Spur fortjagen ließe. Wir halten uns darum lieber an die „intimen“ Malereien Feuerbachs, von denen in den Briefen wenig oder gar nichts steht, und deren ästhetischem Genuß wir uns deshalb restlos hingeben können, aus denen wir aber, wenn wir sie chronologisch aufreihen, uns ebensogut ein Bild vom Entwicklungsgang Feuerbachs machen können, als wenn wir sein Werden und Wachsen von chef d'oeuvre zu chef d'oeuvre verfolgen. Im Gegenteil: Feuerbachs reines, echtes, unbewußtes Künstlertum wird sich bei diesem Verfahren sogar klarer und unabgelenkter enthüllen, als wenn wir es vom „Hafis“ bis zum „Gastmahl des Plato“, der „Amazonenschlacht“ und dem „Konzert“ verfolgen.



A. FEUERBACH — GARTENSZENE (1855)



A. FEUERBACH KINDER AM WASSER (1859)

Im übrigen ist es erst in jüngster Zeit durch Dr. Emmy Voigtländer versucht worden, Feuerbachs Kunst aus sich selbst, d. h. aus den Werken heraus, so wie wir sie heute überkommen haben, ohne biographischen Kommentar zu erklären. Bisher hat man, entsprechend dem „Vermächtnis" und der Biographie Allgeyers, den Zugang zu Feuerbachs Kunst immer von ihrem äußeren und inneren Schicksal aus gesucht, so daß z. B. Muther, der sich nicht an eine selbständige Stilanalyse Feuerbachs aus seinen Werken wagte, geradezu erklärte: „Feuerbach bietet ein Problem mehr der psychologischen als der künstlerischen Analyse", und daß man anderwärts — und das leider nicht zu Unrecht — behaupten konnte, Feuerbachs Ruhm sei wesentlich durch das „Vermächtnis" bedingt.

Vielleicht ließe sich jene Art von Bildern Feuerbachs, die unserer Zeit besonders nahestehen, die „unpathetische" nennen. Von Pathos ist Feuerbach sonst nicht frei, doch soll das nicht wie Vorwurf klingen. Denn es gibt gewiß ein Pathos, das man in Leben und Kunst nicht missen möchte, und das vor allem den Einsamen in der Kunst eigen ist. Freilich ist das nicht von der Art, die Schiller in seiner Abhandlung „Ueber das Pathetische" mit den Worten trifft: „Fehlt es einer pathetischen Darstellung an einem Ausdruck der leidenden Na-



A. FEUERBACH
NANNA (1861)

tur, so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt" — sondern dieses Pathos ist von zwingender Notwendigkeit wie etwa im Drama der Griechen. Trotzdem versteht man es, daß die Freunde intimer Malerei an dem pathetischen Feuerbach, an dem bewußt Einsamen, nicht warm werden können und daß sie zu ihm kein inneres Verhältnis finden. Sie verspüren aus dem „Platonischen Gastmahl" der Berliner Nationalgalerie und aus der Nürnberger „Amazonenschlacht", die für Wilhelm Trübner ein Schicksalsbild geworden ist, den Hauch archäologischen Geistes. Und es fällt vor solchen Riesenbildern wohl manchem ein, daß man in einigen Briefen, die der Sohn des Archäologieprofessors an die Mutter richtete, Sätze wie diesen finden kann: „Ich las in Vaters griechischer Plastik." Ich will damit sagen, daß das Gelehrte in Feuerbachs Gemälden nicht immer überwunden ist, und daß zuweilen Feuerbachs Pathos nichts Zwingendes hat, sondern gewollt erscheint. Es erwärmte erst und es verlebendigte sich erst, als zu Feuerbachs antik-pathetischen Frauen, zu Medea und Iphigenie, heiße und geliebte Römerinnen, die Nanna, die Lesbia, Modell saßen. Da wurde das Pathos plötzlich biegsam, da verlor es seine Starrheit, denn nun fehlte nicht mehr der von Schiller geforderte „Ausdruck der leidenden Natur" — und, so angesehen, gehört z. B. die Feuerbachsche Iphigenie in der Düsseldorfer Galerie zu den vollkommensten Leistungen pathetischer Malerei des 19. Jahrhunderts.



A. FEUERBACH WASSERFALL (1855)

Indessen sollte ja von den „unpathetischen" Gemälden Feuerbachs, die unserer Zeit nahe stehen, und die auch unter den dieser Studie beigegebenen Reproduktionen Feuerbachscher Werke vorherrschen, gesprochen werden und der Versuch unternommen sein, sie in chronologischer Uebersicht zu einem knappen Abriß des Entwicklungsganges des „inoffiziellen" Feuerbach zu vereinigen. Das von Hermann Uhde-Bernays, dem verdienten Feuerbach-Forscher, herausgegebene Feuerbachsche Gesamtwerk in den „Klassikern der Kunst", das die Gemälde des Meisters ziemlich vollständig in chronologischer Folge reproduziert, erleichtert dieses Unternehmen.

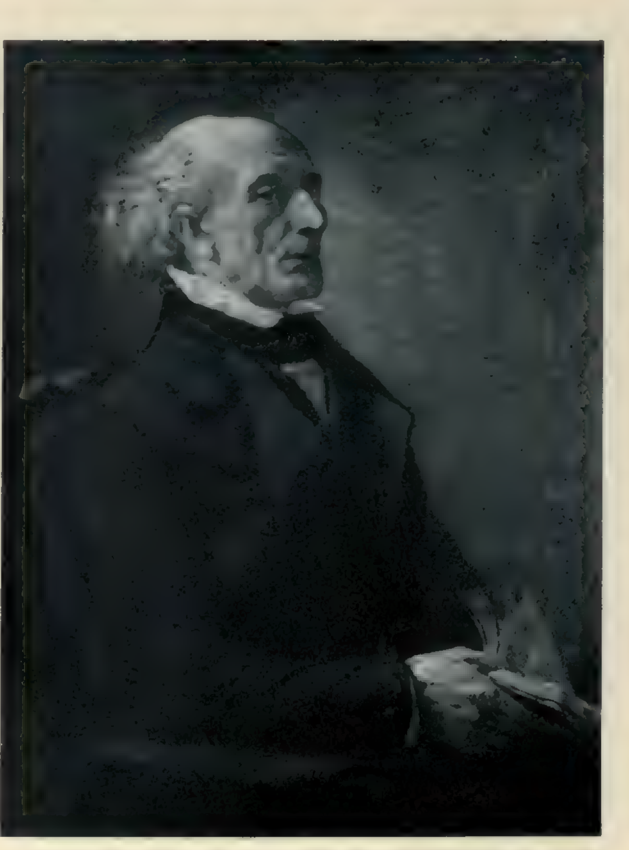
Der intime Feuerbach kann natürlich noch nicht in den Schülerarbeiten des Jahrfünfts 1845—1850, da der angehende Künstler in Düsseldorf, München und Antwerpen das Handwerk erlernte und seinen Studien oblag, erkannt werden. Damals hatte Feuerbach begreiflicherweise noch nicht die innere Freiheit und Selbständigkeit erlangt, die notwendig ist, um einem Dokument künstlerischen Schaffens Eigenwert zu geben: alle Arbeiten dieser Zeit, so reizvoll sie auch zum Teil erscheinen mögen, sind nicht frei von Einflüssen der Schulen und der Lehrer, und Feuerbachs Persönlichkeit spricht noch nicht rein und ausschließlich aus ihnen. Schon 1851 aber, im Jahr der Uebersiedelung nach Paris in Coutures Atelier, zieht ein neuer, selbständiger Geist in Feuerbachs Werke ein. Feuerbach selbst spricht von seinem Pariser Aufenthalt als von dem Wendepunkt seines Künstlerlebens und bezeichnet seine Lehrzeit bei Couture als das Fundament seiner künstlerischen Bildung. Das erste beglaubigte Gemälde der Pariser Zeit, das italienische Mönchsbegräbnis (Abb. S. 266), noch vor dem „Hafis in der Schenke" entstanden, verrät schon ein wenig von dieser künstlerischen Vita Nuova. Der stoffliche Vorwurf, der leicht zur Grandezza der Darstellung hätte locken können, ist hier ganz intim geschaut und gestaltet, und das etwa nicht nur des kleinen Formats wegen, sondern heraus aus der malerischen Stimmung des Bildchens. Aus den Jahren 1853 bis 1854 besitzen wir die erste geschlossene Gruppe solcher intimer Stücke: es sind die in der Farbe zugleich energisch und delikat



A. FEUERBACH IN DEN BERGEN VON CARRARA (1855)

A. FEUERBACH PIETÀ. SKIZZE (1855)

sprechenden Gemälde mit Tänzerinnen und ähnlichen Grazien: eine Zigeunerin mit Tamburin, die bacchantisch leichtbeschwingt über die Realitäten der langweiligen Welt hinwegtändelt, ein Blumenmädchen, das in die Anmut farbenfroher Blüten gebettet ist, ein Dämchen, das um einen buntgefiederten Vogel trauert. In der Malerei all dieser Bilder, die sehr leicht und sicher gemalt sind, ist etwas Unbewußtes und Ueberzeugendes, das ich beim „Hafis“ durchaus vermisse. Eine kleine Serie von Bildern aus dem Jahre 1855 schließt sich hier an. Es sind Szenerien in düsternden Wäldern, in denen stille Seen gebettet sind. Mondlicht oder Abenddämmer regiert die schummerige Stimmung. Ueberschlanke zierliche Frauengestalten, die zuweilen in Rokokokleidchen gesteckt sind (Abb. S. 267), zuweilen als Nymphen ein leichtgeschürztes Dasein führen oder in des Sees kühlen Fluten untertauchen, beleben durchaus ungezwungen das Bild. Interessant ist die heitere und farbige Malerei dieser Bildchen, sie gemahnt an die Meister des französischen Rokoko und kontrastiert auffallend mit dem Kolorit, das Feuerbach in Venedig sich erkor und das unter dem Eindruck tizianischen Goldtons stand, noch mehr aber mit der eigentümlich gedämpften, an Michelangelo geschulten Farbgebung, die Feuerbachs endgültiger koloristischer Ausdruck wurde und die Muther Veranlassung gibt, von einem „verwitterten Sandsteinton“ zu sprechen, aus dem nur zuweilen ein ernstes Stück Blau, Tiefrot oder Weiß als einziger Farbenhauch aufleuchte . . . Eine ungemein graziöse „Gartenszene“ (Abb. S. 269) stammt auch aus dieser Zeit, sie dürfte aber jedenfalls nicht mehr in Karlsruhe entstanden sein, wo die eben genannten Werke wuchsen, sondern schon in Venedig gelegentlich Feuerbachs dortigen Aufenthalts in den Jahren 1855 bis 56. In dieser Zeit sind auch die Landschaften (Abb. S. 272/73) gemalt, deren eine ich bei der Mannheimer Gegenüberstellung



A. FEUERBACH ☙ BILDNIS DES KIRCHENRATS UMBREIT (1853)

von „Hafis in der Schenke“ und den Stücken intimer Malerei, den „morceaux“, erwähnte. Zwei andere befinden sich in der Berliner Nationalgalerie; eine davon trägt den hochklingenden, pathetischen Titel „Heroische Landschaft“. Aber trotzdem ist sie ein Stück intimer Malerei, und das wird begreifen, wer sich Rottmanns oder des alten Kochs sogenannter Insel des stillen Denkens und Schaffens, wo ihm eine Welt von Bildern aufstieg, hat die monumental-pathetische Art Feuerbachscher Kunst die intime Malerei sehr zurückgedrängt. Es sei denn, daß man in einigen Porträten Feuerbachs sie grüße; sonst hat sie nur Raum in den Kinderbildern, die zu Ende der fünfziger Jahre und um 1864, sodann in einem



A. FEUERBACH PAOLO UND FRANCESCA (1864)

heroischer Landschaften erinnert: hier wie dort ist die Großzügigkeit des Motivs gepaart mit der Intimität der Darstellung. Diese Landschaften Feuerbachs sind im August 1855 in Castell Toblino entstanden, wohin sich Feuerbach mit seinem Freund J. V. Scheffel aus der Glühhitze Venedigs geflüchtet hatte.

Während des siebzehnjährigen Aufenthalts (1856—1873) in Rom, das Feuerbach als seine zweite Heimat pries, als die gottbegnadete besonders schönen, zeitlich isolierten Gemälde vom Jahr 1872 („Bocciaspielende Kinder“, Abb. geg. S. 265) entstanden, und in jenen auch von Meier-Gräfe so hoch gepriesenen Frühlingsbildern, die zur Zeit, da die „Medea“ auf der Staffelei stand 1867/68, als Ausruhe-Arbeiten neben den monumentalen Gebilden einhergingen. Es reihen sich um 1871 nochmals Landschaften an, die freilich fast ganz Studien geblieben sind, und dann ist es mit dieser Kunst bei

Feuerbach zu Ende: nach der Wiener Episode und während des zweiten venezianischen Aufenthalts ist aus Feuerbachs Kunst nichts mehr von dem aufgestiegen, was uns heute das Herz besonders wärmen und erheben könnte, was reine Malerei und von aller Philosophiehaftigkeit und Stofflichkeit abstrahiert ist. Man wird vielleicht auf Feuerbachs letztes, unvollendet gebliebenes Gemälde, auf das „Konzert" in der Berliner Nationalgalerie hinweisen und sagen, der lyrisch-melancholische Zug, der Feuerbachs Eigenstes gewesen, komme in keinem anderen Werke so restlos zum Ausdruck. Und in der Tat hat das Gemälde eine hohe und feierliche Stimmung, aber man verspürt doch überall die Komposition, die Absicht, das Gewollte. Die rein-malerische Wirkung hat Feuerbach vielleicht nie mehr so glücklich getroffen und nie mehr so erschöpfend auszudrücken vermocht wie in den Frühlingsbildern: dort ist die Höhe der Kunst Anselm Feuerbachs zu erkennen.

Man wird gegen diese Uebersicht über die intime Malerei Feuerbachs sicher einwenden, sie stelle eine Reduzierung oder Verzierlichung des Meisters dar, sie gebe nicht den „eigentlichen" Feuerbach und lehre nicht den kennen, der „immer strebend sich bemüht", der ganz er selbst sein wollte. Ich gebe das Letztere in gewisser Hinsicht zu. Aber ich muß dem entgegenhalten, daß Feuerbach selbst ahnte, daß seine großen Bilder, seine Monumentalwerke nicht das erschöpften, was er wollte, daß objektive Hemmungen es ihm unmöglich machten, diese Werke in allen Teilen befriedigend durchzugestalten. Daß an diesen Monumentalbildern allzu ersichtlich der Schweiß der Arbeit klebt, wird mir niemand bestreiten. Darum ziehe ich den intimen, den inoffiziellen, den malerischen Feuerbach mit seinen ausgesprochen artistischen Qualitäten vor. Reine Kunst ist hier an die Stelle des Pathos getreten, die Malerei triumphiert über die Historie: es ist die wahrhaft klassische Kunst, der sich auch der ästhetisch diffizil Empfindende ohne Vorbehalt hingeben darf, die unserer Zeit und ihrem malerischen Wollen am nächsten steht und darüber hinaus bestehen wird als die klassische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.



A. FEUERBACH — BADENDE FRAUEN (1872)

Im Besitz der Galerie Karl Haberstock, Berlin



A. FEUERBACH ZWEI DAMEN IM GRÜNEN (1868)

LAIENPREDIGT

Wenn irgend ein Maler eine Leinwand bepinselt, halten die guten Laien das für Kunst; und ist es eine große Leinwand, dann muß es wohl auch große Kunst sein. Große Kunst birgt sich aber oft im kleinsten Gefäß: so gut in einem Scherzo Beethovens, wie in einem Liede Schönbergs, in einer Bleistiftzeichnung Hodlers wie in einem geschnitzten elfenbeinernen Gürtelknopf eines unbekannten Japaners. Man braucht keine meterlange Leinwand, um die Kunst einzufangen.

Das ist ein Kardinalsatz: die bewußte Zurückführung der angestrebten Darstellung einer gefühlsmäßig erfaßten Erscheinung auf die einfachste Form der künstlerischen Ausdrucksmittel — ergibt Kunst. Kunst, im Sinne von Bildkunst, besteht nicht allein in der möglichst getreuen Wiedergabe eines in der Natur vorhandenen Gegenständlichen, sondern im Ausdruck des Vorstellungskomplexes vom Gegenständlichen durch künstlerische Ausdrucksmittel. Je nach der Verwertung besonderer künstlerischer Mittel und der Wahl des Dinglichen, des der Natur Entnommenen, unterscheiden sich die verschiedenen Kunstwerke äußerlich voneinander und ergeben Richtungsunterschiede.

Kunst kommt demnach ganz gewiß von Können, nur darf man unter letzterem nicht etwas Aneigenbares, nicht die erlernte Technik, äußerliche Handwerksvorteile verstehen, sondern eine eingeborene Kraft. Wäre es anders, dann ließe sich die Kunst erlernen wie etwa die Tischlerei, das Rollschuhlaufen oder die Handhabung der Schreibmaschine. Viele sind ja dieser Meinung, aber diese Vielen irren. Was die Kunst voraussetzt, das ist eine besondere Artung des Schaffenden. Man wird nicht Künstler, man ist Künstler. Um als Kunstwerk gewertet werden zu können, muß in der Arbeit des Schaffenden in irgend einer Verbindung enthalten sein: Kraft und Eigenart der Anschauung, Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel, — womit natürlich, es sei nochmals betont, nichts Akademisches gemeint ist, — gesteigerte Geistigkeit und



A. FEUERBACH — BRÜCKE VON TERNI (1873)

Im Besitz der Galerie Caspari, München



A. FEUERBACH BILDNIS DER MUTTER (1871)

verfeinerte Empfindungsfähigkeit. Namentlich das Gefühl ist wichtig für den Künstler, denn es ist zumeist zuverlässiger als der Intellekt. Beim Erfühlen eines Dinges irrt der Künstler weniger als beim Ueberdenken. Das Gefühl steht höher, ist umfassender, näher den geheimnisvollen Nährquellen der Natur. — Bitte, beachten Sie den Umstand, daß wir uns wohl glücklich fühlen, aber nicht glücklich denken können! — Das Gefühl leitet uns sicherer und rascher zum Ziel, denn es ist die Summe von Kräften, die in ihrer Wesensart und der Funktion ihres Mechanismus noch nicht genügend erforscht sind. Der Verstand hinkt dem Gefühle nach und sucht nach Gründen und Erklärungen des Gefühles und seiner vitalen Aeußerungen. Aus dem bloßen Verstand ist noch nie ein großes und vollendetes, die Menschheit ergreifendes und beseligendes Kunstwerk geboren worden, wohl aber aus dem Gefühl schon viele. Wahre Kunst ist demnach höchster, in gesetzmäßiger Form vollzogener Gefühlsausdruck.

Hierzu muß freilich bemerkt werden, daß nur der bewußte, geistig durchleuchtete Gefühlsausdruck reine Kunst zu ergeben vermag. Der Künstler muß wissen, warum eine Kunstarbeit gelungen, vollendet, mit einem Wort: gut ist. Oder, vom andern Ende genommen: weil das Wahre, Gute, in sich Vollendete nur in seiner Wirkung wahrgenommen werden kann, sich aber auf sein Wesen oft nicht prüfen läßt, muß der Künstler, und so wie er auch der Beurteiler seiner Werke, das Falsche, Schlechte, Mißratene zu erkennen trachten um es zu vermeiden. Wenn wir das Gute kennen, wird es uns nicht immer möglich sein, das Schlechte zu vermeiden, aber wenn wir das Falsche kennen, werden wir leicht den Weg zum Guten finden.

Wenn ich hier von Gefühl spreche, darf man dabei nicht an Sentimentalität denken und

nicht an moralische Empfindsamkeit, sondern nur an jenes für den Verbildeten kaum mehr wahrnehmbare, spezifisch künstlerische Gefühl, das sich nicht auf Bestimmtes bezieht, vielmehr die Eigenart des Künstlers in seiner Stellung gegenüber der Anschaulichkeit der Welt und der Möglichkeit ihrer Versinnlichung und Versinnbildlichung ausmacht.

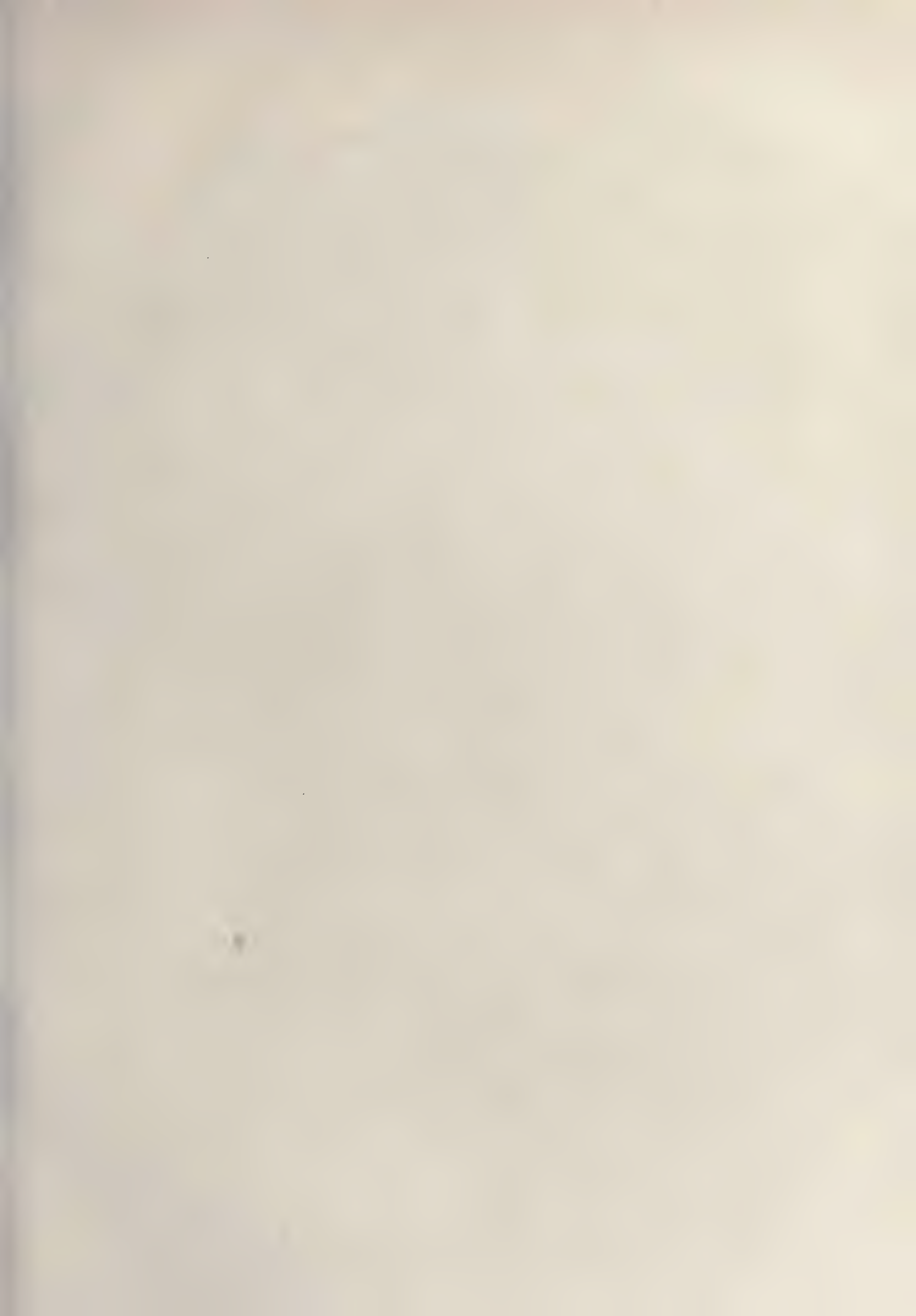
Die Phänomenalität der sehbaren Wirklichkeit zieht den Künstler unwiderstehlich an, auch manchen Nichtkünstler; nur unterscheidet sich der Künstler vom Laien auffällig dadurch, daß er sich den Einwirkungen der Natur und ihrer Dinge nicht in Stimmungen passiv unterwirft, sondern auf das äußerste aktiv entgegenstellt und sie ungewertet in seinen Besitz zu bringen trachtet.

Während ich Vorstehendes äußerte, überkam mich ein merkwürdiges ... Gefühl! — Das Gefühl nämlich, daß man die starke Betonung des Gefühlsmomentes als zu einseitig empfinden, erdenken könnte; und ich glaube zu wissen, was so mancher im stillen dabei denkt: daß bei der Betrachtung und Beurteilung von Künstlern und Kunstwerken die meisten Menschen sich ohnedies zu viel dem bloßen Gefühle hingeben, was bei den einen zu eben so unnützen Ueberschwenglichkeiten, wie bei den andern zu übertriebenen Gehässigkeiten führt, und die beide zuletzt Aug und Ohr beleidigen. Ganz richtig! Nur habe ich ein Gefühl gemeint, das durch die Kenntnis des Gesetzmäßigen im kunstschöpferischen Akt und im ausgereiften Werk geläutert ist. Denn auch ich bin der Meinung, daß man wenigstens die Kenntnis der einfachsten künstlerischen Grundgesetze haben muß, von denen aus jeweilig die einzelnen Kunstwerke formal bestimmt wurden, wenn man sie verstehen und genießen will.

A. R...r



A. FEUERBACH MIRJAM (1862)



Mit Genehmigung des Verlags für Volkskunst R. Keutel, Stuttgart

LUDWIG RICHTER
KINDERREIGEN



A. SCHROEDTER — BAUERNKIRMES, FRIES (HANDZEICHNUNG)
Aus der Sammlung A. O. Meyer

DIE SAMMLUNG ARNOLD OTTO MEYER-HAMBURG*)

Vor einiger Zeit ging durch die Zeitungen die Notiz, daß demnächst wieder eine der berühmtesten Privat-Sammlungen, vielleicht die letzte dieses Umfanges, versteigert werde. Es ist dies die hervorragende Sammlung von Handzeichnungen des bekannten Hamburger Kaufherrn ARNOLD OTTO MEYER, der vor etwa Jahresfrist gestorben ist. Denkt man an die prachtvollen und in ihrer Geschlossenheit unschätzbaren Kollektionen wie die von MORITZ SCHWIND, FRANZ DREBER, ANSELM FEUERBACH, LUDWIG RICHTER, die hier vereinigt sind, so kann man die Auflösung dieser köstlichen Sammlung nur aufs tiefste bedauern, denn mit dem Tag der Veräußerung gehen die Blätter in alle Winde, und an eine Nutzbarmachung zum Genuß und zum Studium für die Allgemeinheit ist nicht mehr zu denken. Sonst hat ja der Wechsel des Besitzes auch manches für sich. Ein anderer Sammler findet Gelegenheit, seine Sammlung zu ergänzen und freut sich von neuem über den Besitz. Manches Blatt feiert seine Auferstehung.

Den Grundstock zu dieser bedeutenden Privat-Sammlung legte der Großvater, der Hamburgische Senator Johann Valentin Meyer, der großes Kunstverständnis besaß, und dessen Sammeleifer wahrscheinlich durch die enge Freundschaft, die ihn mit Dan. Chodowiecki verband, nachhaltig angeregt wurde. Dieser Sammelperiode gehören auserlesene Blätter der alten Meister vom 15. bis 18. Jahrhundert an und wir finden darin, um nur einige zu nennen: Altdorfer, Jost Amman, Hans Burgkmaier, Jan Breughel, Cuyp, Callot, Hobbema, Adr. van Ostade, Schongauer, Ruysdael, Rembrandt, Snyders, Gerard, Terborch, Tiepolo, Dan. Chowodiecki, und vor allem eine reiche Kollektion Anton Graff.

Mit diesem herrlichen Schatz hat der Enkel



M. v. SCHWIND — STUDIENBLATT ZU „DIE ROSE“ (HANDZEICHNUNG)
Aus der Sammlung A. O. Meyer

*) Diese durch ihren Reichtum gerade auch an Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts einzigartige Sammlung wird am 16.—18. März durch C. G. Boerner in Leipzig, Universitätsstraße 26/I, versteigert. Ueber die Sammlung ist ein mit 5 Farbentafeln und 50 Lichtdrucktafeln geschmückter Katalog zum Preis von 5 M erschienen, dem unsere Farbentafel Richter entnommen ist.

auch die Freude an der Kunst und das Verständnis für sie geerbt und hat nun die Sammlung fortgeführt bis zu einem seltenen Reichtum und zu seltener Vollkommenheit. Mit Ausnahme von Böcklin sind wohl alle bedeutenden deutschen Meister vertreten, am reichsten natürlich die Künstler, mit denen der Sammler in ein persönliches und freundschaftliches Verhältnis getreten war, wie Ludwig Richter, Schwind, Jul. Schnorr von Carolsfeld, Steinle und anderen. Nach dem Tode SCHWINDS besaß Meyer nicht weniger als über 200 Zeichnungen dieses Künstlers, darunter die intimsten und schönsten Blätter aus seiner Jugendzeit, die ein anschauliches Bild von seinen ersten Wiener Schaffensjahren geben. Von LUDWIG RICHTER enthält die Sammlung etwa 60 der anmutigsten und schönsten Blätter, die ich kenne. Eine weitere größere Kollektion dieses Romantiker-Kreises bilden dann noch die Werke von J. SCHNORR VON CAROLSFELD und als Fortsetzung wären noch zu nennen: EDUARD VON STEINLE, ANSELM FEUERBACH mit prachtvollen Aktstudien und Aquarellen (Das Begräbnis des Hofnarren), E. NEUREUTHER, HANS VON MARÉES und der humorvolle, durch seine Verherrlichungen des Rheines bekannte ADOLF SCHROEDTER. Als Ueberleitung zu den Klassizisten könnte man den Schüler Ludwig Richters FRANZ DREBER ansehen, der 1822 in Dresden geboren wurde, einige Jahre bei Richter studierte, 1843 nach Rom übersiedelte und bis zu seinem Ende dort verblieb. Die Sammlung enthält gegen 35 Zeichnungen und Aquarelle, die außerordentlich malerisch und großzügig sind. Von höchstem Reiz ist die Federzeichnung „Felsen mit einer großen Ruine“. — FRIEDRICH PRELLER D. Ä., REINHART, JOS. ANT. KOCH und BONAV. GENELLI setzen diese Linie fort. Der letztere war der entschiedenste Vertreter dieser Richtung. Genelli wurde 1798 in Berlin geboren, studierte hier unter Erdm. Hummel und ging 1822 nach Rom, wo er sich an Thorwaldsen, Preller und Rahl anschloß. Nach seiner Rückkehr aus Italien fand er zunächst wenig Anerkennung. Graf Schack in München war der erste, der sich für den Künstler interessierte. Erst 1857 wurde er von Carl Alexander nach Weimar berufen, und hier entwickelte er bis zum Tode 1868 noch eine reiche Tätigkeit. Die Samm-



M. v. SCHWIND — LIEBESPAAR IM NACHEN (HANDZEICHNUNG)

Aus der Sammlung A. O. Meyer



M. v. SCHWIND — ABENTEUER DES MALERS BINDER

Aus der Sammlung A. O. Meyer



E. NEUREUTHER — WIE EINER AUSZOG DAS GRUSELN ZU ERLERNEN (AQUARELL)

Aus der Sammlung A. O. Meyer

lung Meyer besitzt gegen 50 Zeichnungen von ihm.

Daß ein Sammler, der mit seiner ganzen Anschauung, mit allen seinen persönlichen Beziehungen und Freundschaften in der Zeit wurzelt, in der er geboren wurde, und für die gegenwärtige Zeit nicht mehr die Begeisterung aufbringen kann, ist sehr begreiflich und hat Stil. Und so hat er denn — abgesehen von Menzel und M. Liebermann — seine Sammlung nur noch durch ganz wenige Blätter von M. Klinger, O. Greiner und M. Slevogt erweitert.

rgs.

NEUE KUNSTLITERATUR

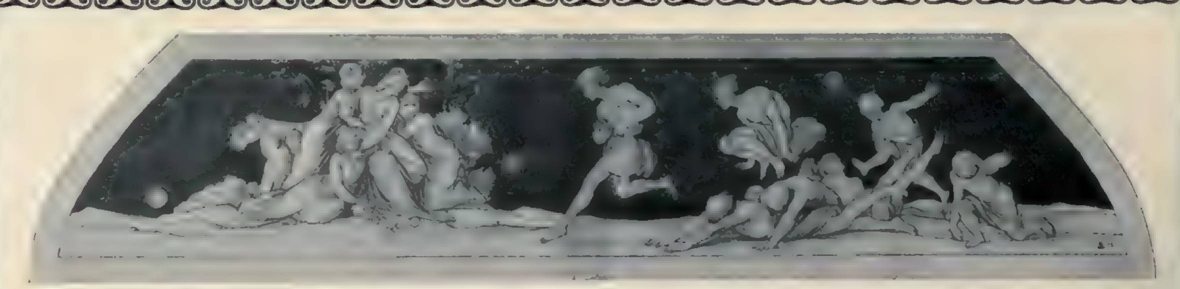
Dr. Hans Sauermann: Deutsche Stilisten. Handzeichnungen deutscher Meister. Verlag Steinicke & Lehmkuhl, München 1914.

Wenn ich den Herausgeber dieser Proben aus dem Schatze deutscher Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts richtig verstehe, beabsichtigt er mit seiner Veröffentlichung und ihrem Vorwort gewissermaßen ein erzieherisches Ziel. Er versucht nämlich den Nachweis, daß zwischen den künstlerischen Bewegungen der deutschen Renaissance und des Impressionismus vom Ende des 19. Jahrhunderts eine Entwicklungsparallele bestehe, (welchen Vergleich man wohl mit Skepsis aufnehmen wird) und seine Andeutungen kann ich da nur so deuten, daß er meint, wir plagten uns heute mit einer Reihe von Proble-



LUDWIG RICHTER — DAS ABENDLIED (AQUARELL)

Aus der Sammlung A. O. Meyer



E. STEINLE — VIELE LAUFEN NACH DEM ZIELE, WENIGE ERREICHEN ES (HANDZEICHNUNG)
Aus der Sammlung A. O. Meyer

men, die schon früher einmal zur Diskussion gestanden, unnütz herum und kämen rascher vorwärts, wenn wir nur all das gehörig nützen wollten, was ein paar der Renaissanceleute schon vor uns gelöst haben. Zu deutsch wirft er also unserer Zeit (und dies wohl auch mit Recht) Traditionslosigkeit vor und sucht durch die Herausgabe seiner Blätter alter Graphik ein Wiederanknüpfen an das alt Ueberlieferte zu propagieren. Bei sehr feinen und geistreichen Einzelbemerkungen, die der Verfasser in sein Vorwort eingestreut hat, ist dieses als Ganzes genommen aber doch viel zu verworren, um seine Absicht gehörig deutlich werden zu lassen, und so bleiben als Positives dieser Publikation eigentlich nur die reproduzierten Blätter selbst, die aber auch etwas willkürlich zusammengestellt sind und nur einen bescheidenen Teil der „Stilkunst" früherer Jahrhunderte vorführen. Immerhin aber ist dieser kein unwichtiger und die Blätter sind mit Geschmack gewählt und so wird das Werk manchem, der statt in graphischen Kabinetten herumzugraben lieber eine Anthologie zur Hand nimmt, Anregung und Belehrung bringen. M. K. ROHE

EIN NEUER LEIBL

Vor kurzem ist von Kunsthändler Karl Haberstock in Berlin ein Werk Wilhelm Leibls aufgefunden worden, das eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis von Leibls oeuvre bedeutet. Es ist ein Bildnis und zwar das des Malers Louis Eysen (Abbild. S. 288), eines Landschafters, der auch als Figurenmaler hervortrat und von dem die Berliner Nationalgalerie das schöne, rührende Gemälde „Mutter" besitzt. Leibl ist mit Louis Eysen schon vor seiner Pariser Reise bekannt geworden in dem Kreis, der sich in München

E. STEINLE — DER ST. JOHANNISTAG IN KÖLN (AQUARELL)
Aus der Sammlung A. O. Meyer

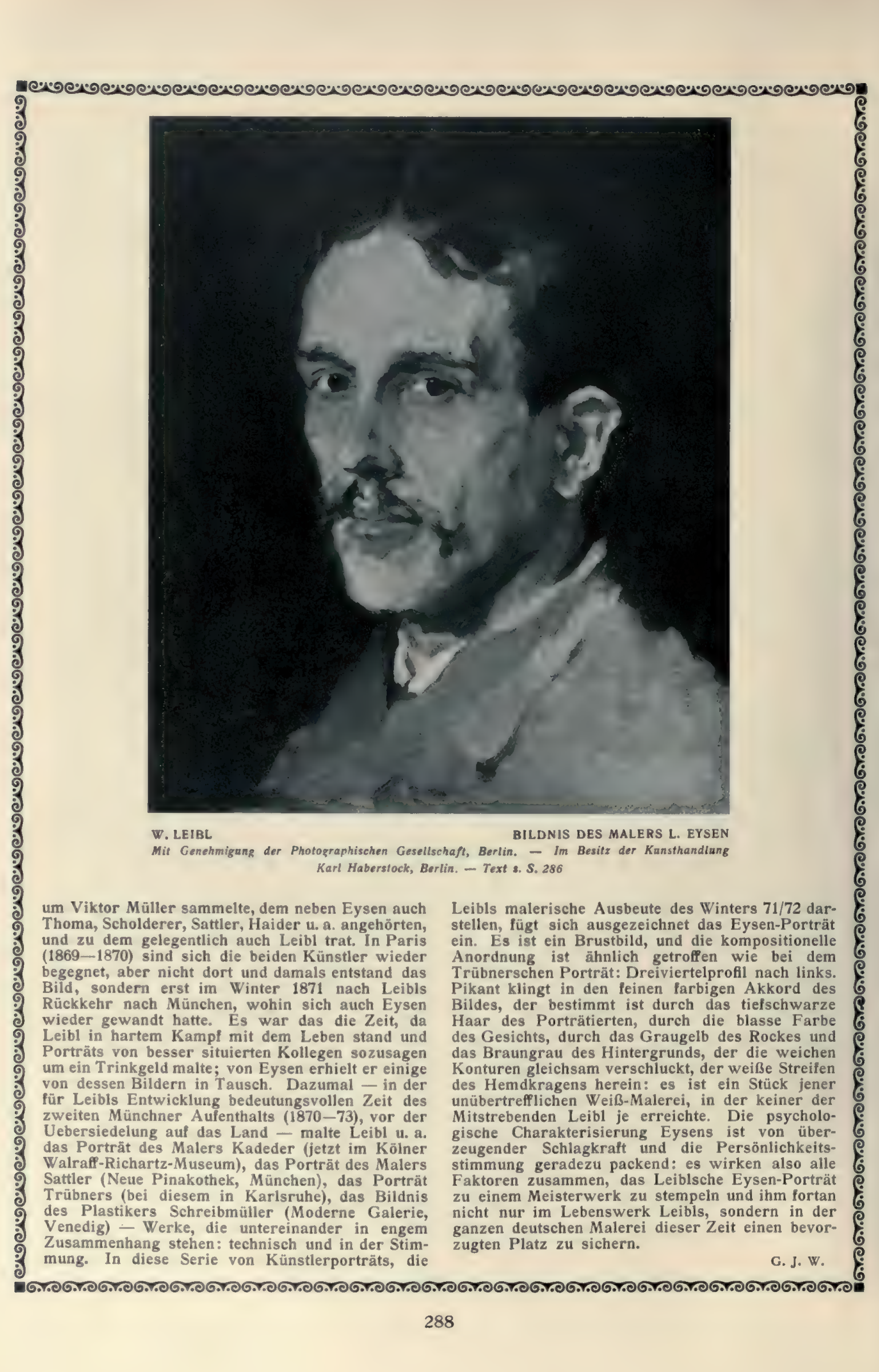
B. GENELLI BACCHUS UNTER DEN PIRATEN (AQUARELL)

Aus der Sammlung A. O. Meyer



FRANZ DREBER ITALIENISCHE LANDSCHAFT (HANDZEICHNUNG)

Aus der Sammlung A. O. Meyer

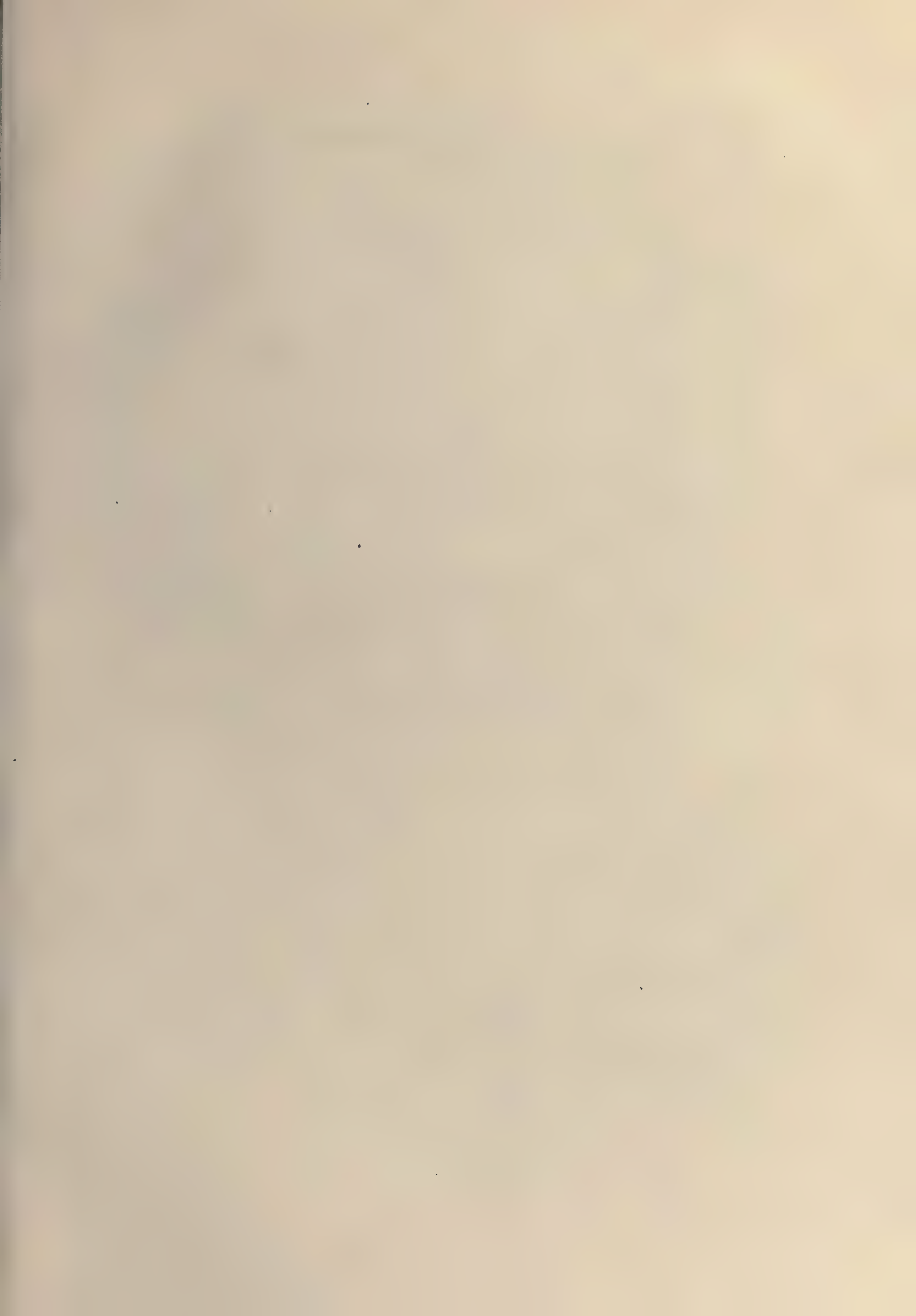


W. LEIBL — BILDNIS DES MALERS L. EYSEN

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin. — Im Besitz der Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin. — Text s. S. 286

um Viktor Müller sammelte, dem neben Eysen auch Thoma, Scholderer, Sattler, Haider u. a. angehörten, und zu dem gelegentlich auch Leibl trat. In Paris (1869—1870) sind sich die beiden Künstler wieder begegnet, aber nicht dort und damals entstand das Bild, sondern erst im Winter 1871 nach Leibls Rückkehr nach München, wohin sich auch Eysen wieder gewandt hatte. Es war das die Zeit, da Leibl in hartem Kampf mit dem Leben stand und Porträts von besser situierten Kollegen sozusagen um ein Trinkgeld malte; von Eysen erhielt er einige von dessen Bildern in Tausch. Dazumal — in der für Leibls Entwicklung bedeutungsvollen Zeit des zweiten Münchner Aufenthalts (1870—73), vor der Uebersiedelung auf das Land — malte Leibl u. a. das Porträt des Malers Kadeder (jetzt im Kölner Walraff-Richartz-Museum), das Porträt des Malers Sattler (Neue Pinakothek, München), das Porträt Trübners (bei diesem in Karlsruhe), das Bildnis des Plastikers Schreibmüller (Moderne Galerie, Venedig) — Werke, die untereinander in engem Zusammenhang stehen: technisch und in der Stimmung. In diese Serie von Künstlerporträts, die Leibls malerische Ausbeute des Winters 71/72 darstellen, fügt sich ausgezeichnet das Eysen-Porträt ein. Es ist ein Brustbild, und die kompositionelle Anordnung ist ähnlich getroffen wie bei dem Trübnerschen Porträt: Dreiviertelprofil nach links. Pikant klingt in den feinen farbigen Akkord des Bildes, der bestimmt ist durch das tiefschwarze Haar des Porträtierten, durch die blasse Farbe des Gesichts, durch das Graugelb des Rockes und das Braungrau des Hintergrunds, der die weichen Konturen gleichsam verschluckt, der weiße Streifen des Hemdkragens herein: es ist ein Stück jener unübertrefflichen Weiß-Malerei, in der keiner der Mitstrebenden Leibl je erreichte. Die psychologische Charakterisierung Eysens ist von überzeugender Schlagkraft und die Persönlichkeitsstimmung geradezu packend: es wirken also alle Faktoren zusammen, das Leiblsche Eysen-Porträt zu einem Meisterwerk zu stempeln und ihm fortan nicht nur im Lebenswerk Leibls, sondern in der ganzen deutschen Malerei dieser Zeit einen bevorzugten Platz zu sichern.

G. J. W.





Reiter (1908)

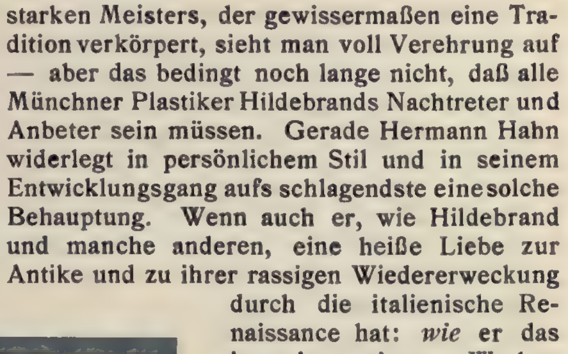


H. HAHN FIGUR AN DER PRINZREGENTENBRÜCKE IN MÜNCHEN (1904)

HERMANN HAHN

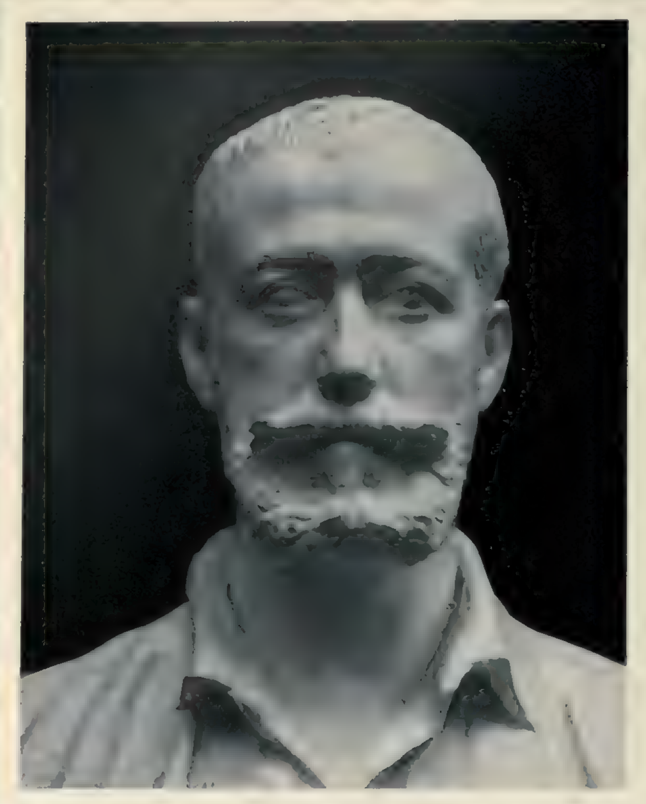
Von Georg Jacob Wolf

Wenn außerhalb Münchens häufig von einer „Münchner Bildhauerschule“ im Sinne programmatischer Plastik gesprochen wird, so ist damit fast ausschließlich ein imaginärer Kreis um Adolf v. Hildebrand gemeint. Hält man dieser Anschauung die Forderung entgegen, doch die Namen solcher Hildebrand-Adepten zu nennen, so ertönt zuweilen schüchtern und wohl ein bißchen verlegen der Name: Hermann Hahn. Es bedarf keiner anderen Antwort als dieser, um die Hinfälligkeit der Konstruktion einer „Hildebrand-Koterie“ darzutun. Denn jedem, der Werk und Werdegang Hildebrands und Hahns auch nur aus der Ferne kennt, wird sich die Abgründigkeit des Unterschieds im Wirken beider Meister ohne weiteres offenbaren. Gewiß, Hildebrands „Problem der Form“ haben alle Münchner Plastiker, und mit ihnen auch Hahn, mit Nutzen gelesen, und zu der imponierenden künstlerischen Persönlichkeit des



starken Meisters, der gewissermaßen eine Tradition verkörpert, sieht man voll Verehrung auf — aber das bedingt noch lange nicht, daß alle Münchner Plastiker Hildebrands Nachtreter und Anbeter sein müssen. Gerade Hermann Hahn widerlegt in persönlichem Stil und in seinem Entwicklungsgang aufs schlagendste eine solche Behauptung. Wenn auch er, wie Hildebrand und manche anderen, eine heiße Liebe zur Antike und zu ihrer rassigen Wiedererweckung durch die italienische Renaissance hat: *wie* er das in seinen eigenen Werken ausdrückt, das ist doch ganz selbst gefunden; dazu führten ihn nicht wie Hildebrand Hans von Marées' geistvolle Reflexionen, dazu bedurfte er auch nicht eines Winckelmann oder des älteren Feuerbach „Griechischer Plastik“, an der sich Anselm Feuerbachs Hellenismus wärmte, sondern sein Griechentum fand die eigene und neue Ausdrucksform sehr bald, indem es in der Gegenwart untertauchte und





H. HAHN PORTRÄTBÜSTE (AUSSCHNITT) (1893)

senheit und Hemmungen nennen kann. Es gibt aber endlich eine Vielseitigkeit, die edlerer und höherer Art ist, die als Motto Goethes Wort: „Wer immer strebend sich bemüht" eingeprägt trägt, die Entwicklung bedeutet und ein ewiges „Stirb und Werde!" Hinter ihr steht Kampf und Ringen, Zerstören und Wiederaufbauen, Geduld und Unverzagtheit und natürlich auch ein furchtloses, über alle Zweifel erhabenes Können.

Von dieser Art ist Hahns Vielseitigkeit. Hahn hat sozusagen alle Möglichkeiten plastischen Ausdrucks durchgeprobt, von den Frühwerken, die noch in der Münchner Akademie entstanden und Zeugnisse des handwerklichen Könnens des Dreiundzwanzigjährigen sind, z. B. den Porträtbüsten des Bildhauers Alexander Oppler und des Herrn Emil Taussig (Abb. S. 290), bis zu der feierlich ernsten, süß-herben Monumentalität des Adlerjünglings für das Goethe-Denkmal in Chicago (Abb. geg. S. 296), das im vorigen Jahre entstanden ist. Da freilich kann man vom „Proben" nicht mehr sprechen. Dieses Werk liegt jenseits des Experiments. Es wirkt durch seine Selbstverständlichkeit, durch seine Klarheit und Durchsichtigkeit. Es ist genial, ohne genialisch zu tun. Hahn hat weder mit diesem größten Wurf, der ihm gelungen, noch mit all den Werken, die zu diesem vorläufigen Ziel hinleiten, das Außerordentliche gesucht. Er wollte keine neue plastische Sprache schaffen wie Rodin, Maillol oder von den Deutschen Max Klinger und neuerdings die Jüngeren, Hötger, Barlach, Kolbe, Metzner usw. Wie Adolf Hildebrand rief er aus: „Als brauchte man eine neue Sprache, um etwas Neues zu sagen!" Dennoch und gewiß hat er dieses Neue gesagt. Und hat es — das verstehe ich eben unter Hahns „Vielseitigkeit" — immer wieder *neu* gesagt.

mit der Zeit und den Forderungen des Lebens in Rapport trat. Denn Hahns Kunst gefällt sich nicht in einem exklusiven Aesthetizismus, sondern der Künstler sagte sich, daß heute von den „freien" Künsten die Plastik der Zweckkunst, der „angewandten" Kunst am nächsten stehe und am nächsten stehen müsse. Darum fehlt in seinem reichen Werk auch die einst so viel geschmähte Bauplastik nicht: indessen beweist gerade Hahns Beispiel, welche außerordentlichen Werte auch aus diesem in den Zeiten des starren Akademismus so gering geschätzten Gebiet der Skulptur herauszuholen sind, wenn ein echter Künstler sie aus dem Stein zu locken unternimmt . . .

Schon diese kurzen Mitteilungen müssen erkennen lassen, daß Hahn nicht zu den Einseitigen gehört, die ja wohl auch in dem großen Reich der bildenden Künste ihre Berechtigung haben und zu mancherlei gut und nütze sind, denen es aber naturgemäß versagt sein muß, siegreich zu sein. Hermann Hahn ist ein Vielseitiger: wenn ich das sage, so weiß ich wohl, daß dieses Wort zweischneidig ist und falscher Deutung ausgesetzt; darum will ich es präzisieren. Es gibt eine künstlerische Vielseitigkeit, die nichts anderes ist als Dilettantismus, und es gibt auch eine Vielseitigkeit, die man Mangel an Energie, an Konzentration, Entschlos-

Wir haben 1910 in einer Winterausstellung der Münchner Secession eine Uebersicht über Hermann Hahns Werk gewonnen. Welche Vielgestaltigkeit, welcher Reichtum, welche sprudelnde Fülle der Einfälle, Motive, Techniken! Da standen aus dem Jahre 1895 entzückende Frühwerke, zwei Bronzestatuetten, die Adam und Eva darstellen, zierliche, fein durchgebildete Akte, die in ihrer Rassigkeit an den alten Meid gemahnen, obschon sie in ihrem Ausdruck und in ihren raffinierten technischen Möglichkeiten natürlich nicht das Geringste mit diesem Meister der Dürerzeit gemeinsam haben. Aber es darf nicht



H. HAHN
FRAUENBÜSTE (1906)



Photographie F. von Baczko, Bremen

H. HAHN
BRUNNEN IN BREMEN (1909)



Photographie F. von Baczko, Bremen

H. HAHN
MOLTKE-DENKMAL IN BREMEN (1909)



H. HAHN BILDNISRELIEF (1908)

als ausgeschlossen erachtet werden, daß Hahn etwa durch Meid zu seinen eigenen Arbeiten inspiriert wurde. Denn er ist von einer Andacht zur alten Kunst durchdrungen, die ihn zuweilen fast demütig werden läßt. Und diese Andacht erstreckte sich nicht nur, wie ich vorhin mit Relation zu Hildebrand sagte, auf die Antike, sondern sie umfaßt auch die gotische Plastik Deutschlands und, wie ich auch schon anmerkte, die Frührenaissanceplastik Italiens. So glaube ich, daß Hahn, als er z. B. sein wuchtiges Moltke-Denkmal für Bremen (Abb. S. 293) schuf, der Bamberger Domplastik wohl eingedenk war, daß er bei seinen entzückenden Putten, Verkörperungen reizvoller, naiver Kindlichkeit, der Florentiner Bambini nicht vergaß (Abb. S. 300), und daß seine Erinnerung an die schönen Brunnen der Stadt Viterbo sein Schaffen an dem famosen Brunnen, der in Franz Langheinrichs Garten in Gauting steht (Abb. S. 305), nach einer bestimmten Richtung hin dirigierte. Indessen kann nie von „Einflüssen“ gesprochen werden, wenn sich damit die Vorstellung von irgendeiner auch nur leise kopierenden Art des Arbeitens, von irgend einem „Nachschaffen“ verbände. Die Einflüsse, die Hahn von den Werken der besten Alten erfährt, sind durchaus spiritueller Natur. Sie beeinflussen, inspirieren vielleicht Hahns Schöpferwillen, aber nie das Werk an sich. Dem geben sie zwar die *Stimmung*, aber nicht den *Ausdruck*. Denn dazu hat Hahn doch zu viel Zeitgenossenstolz, als daß er sich irgendwie zum Imitator selbst der besten Alten hergäbe. Sogar auf Hahns Medaillen, in ihrer Prägnanz und geschlossenen Gedrungenheit mustergültige Arbeiten, ist zur antiken Stimmung, die hier ganz besonders am Platz ist, ein unverkennbares Zeitempfinden getreten und die Mischung beider Elemente zeitigte die vollkommene Form dieser Kleinkunstwerke ... (Abb. S. 297). Ich bin mit der Erwähnung des Moltke-Denkmals, das ums Jahr 1908 entstand, der Brunnenputten (aus der gleichen Zeit), des Langheinrich-Brünnleins (1913) und der Plaketten und Medaillen der Darstellung von Hermann Hahns Entwicklungsgang weit vorausgeeilt. Auf dem Weg zu diesen Erfolgen und Schlußsteinen gewisser



H. HAHN — BÜSTE WÖLFFLIN (1901)



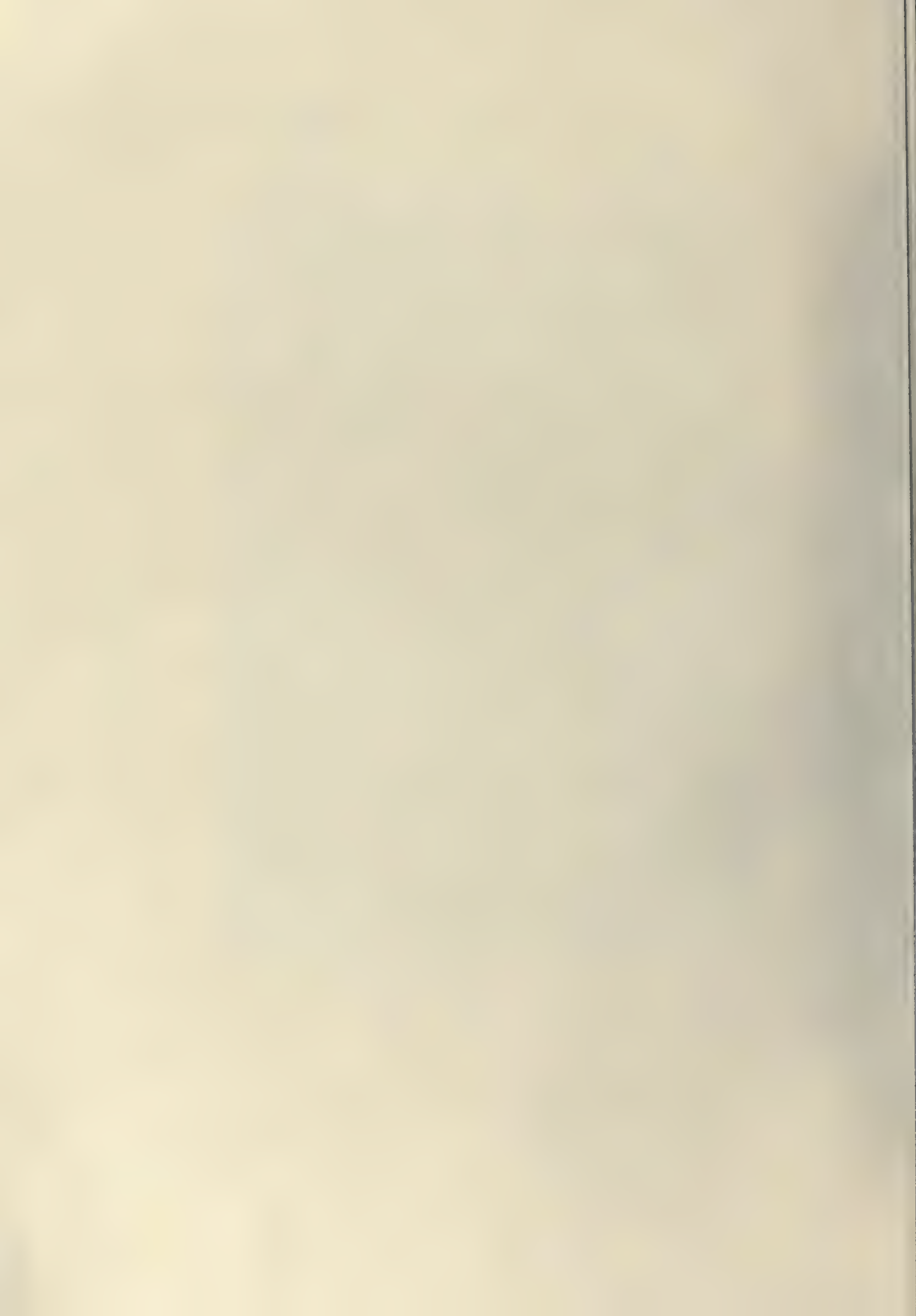
H. HAHN GOETHE. RELIEF AN EINER STEINBANK BEIM GOETHEDENKMAL IN CHICAGO (1914)

Entwicklungsreihen sind aber noch manche Stationen zu passieren gewesen. Da entstand z. B. im Jahre 1900 das Liszt-Denkmal für Weimar (Abb. S. 303), das in seiner schlichten Größe, in seiner Verinnerlichung und — wenn ich so sagen darf — in seiner undekorativen Bürgerlichkeit wiederum die schöne Selbstverständlichkeit hat, in der Wert und Bedeutung dieser Schöpfung liegen. Die weibliche Studie der Münchner Glyptothek (1906) (Abb. geg. S. 304), der Entwurf zum Berliner Mommsendenkmal (1905), das Bremenser Brunnendenkmal (1909), eben mit diesen Putten (Abb. S. 292), das seltsam zu dem Mauerwerk abgestimmte, als eigenartig herbes Hochrelief behandelte Fraunhofer-Denkmal für die Stadt Straubing an der Donau (1909) — all diese Arbeiten, zu denen sich viele kleinere, darum aber vom Künstler nicht weniger ernsthaft angefaßte und durchgeführte Aufträge, vor allem solche einer Art von „Gebrauchsplastik", Grabmäler, Bauschmuck usf., gesellen, treten ein wenig zurück hinter den beiden großen Werken der letzten Jahre: dem Entwurf für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen (Abb. S. 299) und dem Goethe-Denkmal für Chicago (Abb. geg. S. 296). Ueber die äußere Erscheinung beider Schöpfungen ist ebenso wie über ihre besonderen Schicksale so viel geredet und geschrieben worden, daß es sich erübrigt, hier nochmals darauf einzugehen. Daher sei nur mit hoher Freude festgestellt, daß das Hahn-Bestelmeyersche Bismarck-Denkmal-Projekt, das bei der Konkurrenz zwar mit dem ersten Preis gekrönt wurde, dessen Ausführung aber aus bekannten Gründen unterblieb, nun doch noch eine Verwirklichung erfahren soll und zwar in einer so idealen Landschaft, daß die Elisenhöhe damit gar nicht zu konkurrieren vermag. Es soll nämlich auf dem Hoierberg



H. Hahn — Mezzotinto Bruckmann

Goethedenkmal für Chicago





H. HAHN, MEDAILLEN
UND PLAKETTEN

am Bodensee erstehen, in einer kernhaft deutschen Landschaft, die dem großen deutschen Mann und dem bedeutungsvollen deutschen Kunstwerk gleich gemäß wäre.

Mit seinem Bismarck- und Goethe-Denkmal hat Hahn das Gebiet der Monumentalplastik betreten. Beidemale fand er ein ungemein bezeichnendes Symbol, eine stolze Gestalt, die er zum Stimmungsträger machte, beidemale hat er mit feinem Geschmack darauf verzichtet, Monumentalporträte der Männer zu geben, denen er sein Werk weihte. Und das, trotzdem Hahn ein Porträtplastiker von Anschauungsgröße, von hoher Sicherheit des Blicks und von durchdringender Schärfe in der Erkenntnis seines Modells ist. Dessen haben wir manche Porträtbüste, die Hahn besonders gern in Erz gießen läßt, zum Zeugnis. Aus älterer Zeit stammt sein durchgeistigter Wölfflin (Abb. S. 295), ein Meisterwerk der Charakteristik dieses rassig-eigenartigen Gelehrten, später hat er die Marmorbüste der Frau S. (Abb. S. 291), einer Dame von außergewöhnlich lebendigem Gesichtsausdruck, dann das cäsareische Porträt Rathenau des Jüngeren (Abb. S. 302) und neuerdings die gemütvolle Büste des Geheimrat von Heigel (Abb. S. 309) geschaffen. Auch in diesen Arbeiten steckt zugleich Tradition, Freude an überkommenem Kunstbesitz und übernommener Kunsterkenntnis, und Persönlichkeit. Beides ist nach gutem, eigenem Rezept gemischt und wirkt — ich sagte es schon — mit unaufdringlicher Selbstverständlichkeit. Hahns Künstlertum kennt keine Phrase und keine Geistreichelei. Er schafft aus schöner Natürlichkeit und hoher innerer Ehrlichkeit heraus, einem alten, stillen, deutschen Meister gleich. Darin erkenne ich die Bedeutung seiner Kunst und seiner künstlerischen Persönlichkeit.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die erste Moralität eines Malers wie die eines jeden anderen Menschen besteht darin, sein Handwerk zu kennen. John Ruskin

Es soll sich von selbst verstehen, daß der Künstler sein Handwerk kann; es soll aber auch ein feiner Kerl sein und damit etwas anzufangen wissen. Karl Stauffer-Bern

Bei großen Geistern ist es wohl der Mühe wert, sich auch an ihre Fehler und Eigentümlichkeiten zu gewöhnen. E. I. Hähnel



H. HAHN GRABMALFIGUR (1905)

H. HAHN ENTWURF „SIEGFRIED-DOLMEN“ ZUM BISMARCK-NATIONALDENKMAL (1910)

AUS DEN FAMILIENBRIEFEN VON KARL STAUFFER-BERN

Nach einer ersten verkürzten Veröffentlichung in den „Süddeutschen Monatsheften“ liegen die Familienbriefe Stauffers nunmehr von U. W. Züricher herausgegeben in einer stattlichen Buchausgabe des Inselverlages vor.*) Der erste Brief stammt aus dem Jahre 1867, der letzte von 1890; die Sammlung umfaßt also Stauffers Lebensgang von der Münchener Lehrzeit an bis zum katastrophalen Abschluß. Niemand wird diese Briefe, die neben Otto Brahms grundlegender Biographie die wichtigste Quelle für die Kenntnis Stauffers als Mensch und Künstler darstellen, ohne tieferes Mitgefühl für den unglücklichen Künstler aus der Hand legen. Dem Bande vorangestellt ist die von der Mutter Stauffers im Jahre 1891 unter dem Titel „Einige Notizen über Karl Stauffer“ verfaßte Biographie, den Schluß des Bandes bilden die Gedichte Stauffers. Wir entnehmen dem Bande einige der Briefe, die sich durch besonders frische, manchmal sogar recht ergötzliche Darstellungsweise auszeichnen.



H. HAHN ENTWURF ZUM SIEGFRIED

München, 12. Sept. 1878

Liebe Mama!

Du mußt beim Abfassen Deines letzten Briefes etwas erregt gewesen sein; denn als Geburtstagsepistel ist er etwas zu besorgt. Dein lieber Sohn, an dem „ich“ Wohlgefallen habe, macht sich trotz Deiner Ahnungen ganz gut. Ich glaube, Du hast Dir im Traum oder so fest eingebildet, es könnte mir gegangen sein, wie dem guten Melchior, daß ich ohne mütterliche Aufsicht und Pflege von dem engen Pfade der Tugend, auf dem es übrigens sehr schwer gehen sein soll, abgewichen und auf der breiten Straße der „Schulmädchenverführungsversuche“ und sonstigen

*) Familienbriefe und Gedichte von Karl Stauffer-Bern. Herausgegeben von U. W. Züricher. Leipzig 1914, Inselverlag. Gebunden in Leinwand 6 M., in Leder 8 M.

H. HAHN PUTTENRELIEF AN EINEM ERKER IN RUDOLSTADT (1912)



H. HAHN PUTTENRELIEF AN EINEM ERKER IN RUDOLSTADT (1912)



H. HAHN

BRUNNENFIGUR (1908)

Phot. F. X. Wagner, München

H. HAHN
PORTRÄTBÜSTE WALTER RATHENAU (1909)

Laster pfeilgrad im preußischen Sturmschritt als vollendeter Teufelsbraten in den Höllenrachen eile. Glücklicherweise bin ich kein Schulmeister, sondern ein Maler und habe es nicht nötig, solche staatsgefährliche Attentate zu machen. Dies zu Deiner Beruhigung. Wenn ihr doch nicht immer ahnen wolltet; ich ahne nie und befinde mich viel wohler. Du hast auch geahnt, daß ich dem Materialismus in die Hände gefallen sei, daß ich vor lauter Essen und Trinken und sinnlicher Weltanschauung mich nicht mehr zu dem Ideal und zur Weltbeglückung aufschwingen könne, o über mich rabenschwarze Seele! Was ist Wahrheit? sagte einmal Pilatus. Was ist Idealismus, Realismus, Materialismus? frage ich: Dummheiten sind sie, das eine wie das andre bloß zur Verwirrung der Gemüter von müßigen Strohköpfen, höchstwahrscheinlich Kunstgelehrten, erfunden, und werden jetzt die armen Maler danach eingeteilt und zusammengepfercht. Wenn doch dieses ganze Tremblement von solch stupiden Gelehrten der Teufel holen möchte. Da halten z. B. die einen den Rubens für einen Realisten, die andern halten ihn für einen Idealisten, die andern für einen Politiker und perfiden Kerl usw. usw. Mir ist er bloß der Maler, der seine Anschauungen eben mit großer Kunst gemalt hat und ein Mensch war von Fleisch und Blut, nicht ein zur Kontur gewordener, schwindsüchtiger, fadenscheiniger Begriff. Also ich werde Euren Befürchtungen zum Trotz einmal malen, was mich freut, ohne jede Rücksicht auf Ideal- oder Realismus oder moralische Tendenz. Die Kunst ist Selbstzweck, und ich bin meine Aesthetik; ob Krüppel oder Lahme, mit andern Worten das Publikum, meine Bilder schön finden, ist mir egal. Du redest da von Kampf zwischen Idealismus und Realismus, der in mir vorgehen soll. Ich habe von dem Kampfgeschrei noch nichts gehört; ja hin und wieder, aber das ist nur mein Magen, das ist keiner von den zwei Kampfhähnen. Weil die Begriffe bei mir gar nicht existieren, so können sie auch nicht kämpfen. Lieber als mit diesen



H. HAHN — LISZT. VOM WEIMARER LISZT-DENKMAL (1900)

zwei windigen Begriffen kämpfe ich hin und wieder mit einer guten Bratwurst oder so. Ich finde das die echte Lebensweisheit. Wenn Du um mein geistiges Wohl nur nicht so bekümmert sein wolltest und einmal einsähest, daß Dein Erstgeborner der eminenteste Kerl unter der Sonne ist. Es scheint aber, dafür geht Euch das Verständnis ab; man kann es Euch eigentlich nicht übelnehmen, es geht andern Leuten auch so. Uebrigens Spaß á part, ich glaube, Deine ganze mütterliche Besorgnis reduziert sich darauf, daß Du meinst, ich faulenze wieder einmal. Da kann ich Dir die vollste Beruhigung geben, daß das nicht der Fall ist. Ich arbeite immer meinen Stiefel weiter, unbekümmert um Ideal- oder Materialismus, bloß darauf bedacht, verzwickt gut malen zu lernen, was vor allem die Hauptsache ist. . . .

. . . Die Kopien, die ich mache, male ich hauptsächlich deshalb, um immer etwas in meiner Umgebung zu haben, was als Regulator meiner Malerei gelten kann. Ebenso die zwei Köpfe. Die muß ich im Winter wieder haben, denn sie werden mich immer zügeln, wenn ich zu liederlich werde, und mich an die gewissenhafte Modellierung erinnern. . . .

Berlin, Juni 1882

Meine Lieben!

Also die Firma Stauffer von Bern hat ihr Geschäft vergrößert, und in der fashionabelsten Gegend von Berlin ist sie imstande, mit ihren Produkten den andern Firmen, Gussow usw. nachhaltig Konkurrenz zu machen. In persönlicher Verbindung mit den bedeutendsten Häusern Deutschlands (Werner, Menzel, Richter), welche in dieser Branche arbeiten, wird sie stets bemüht sein, einem erlauchten Fürstenstande, hohem Adel und gewöhnlichem Publikum nur das Neueste und Beste zu zivilen Preisen zu liefern. Mit andern Worten, ich bin also eingezogen und habe glücklich in einem Tage diese unangenehme Geschichte absolviert. Das Atelier ist sehr gut, und ich habe viel mehr Platz als im früheren. Es ist gut noch mal so groß. Die Aussicht, von der ich zwar gegenwärtig nicht viel habe, da die Maurer mir durch das Gerüst, das vom Bau noch dasteht, dieselbe versperrt haben, ist auf lauter Gärten, wirklich sehr hübsch. Aber die Kunst, die verdammte Kunst, will nicht vom Fleck. Zwanzig Orden zu malen und eine tadellose Uniform, ist wahrhaftig, um einen republikanischen Christenmenschen zum Trottel zu machen, und doch muß es gemacht sein. Seit ich wieder hier bin, male ich an dem Zeug und habe es noch nicht zur Hälfte fertig. Weiß der Kuckuck, was daraus wird. Vor drei Wochen ist an ein Ende gar nicht zu denken; denn es raubt wirklich eine unglaubliche Zeit, wenn man die Sache so machen will, daß sie eben was gleich sieht. Ich habe eine Engelsgeduld, etwas zu machen, was wert ist, Mühe darauf zu verwenden. Ich male einen Kopf ein halbes Dutzend mal, ohne zu mucken. Im Gegenteil, das Interesse steigert sich mit der immer größern Vollendung. Da aber kann ich der Sache wahrhaftig nicht viel abgewinnen . . .

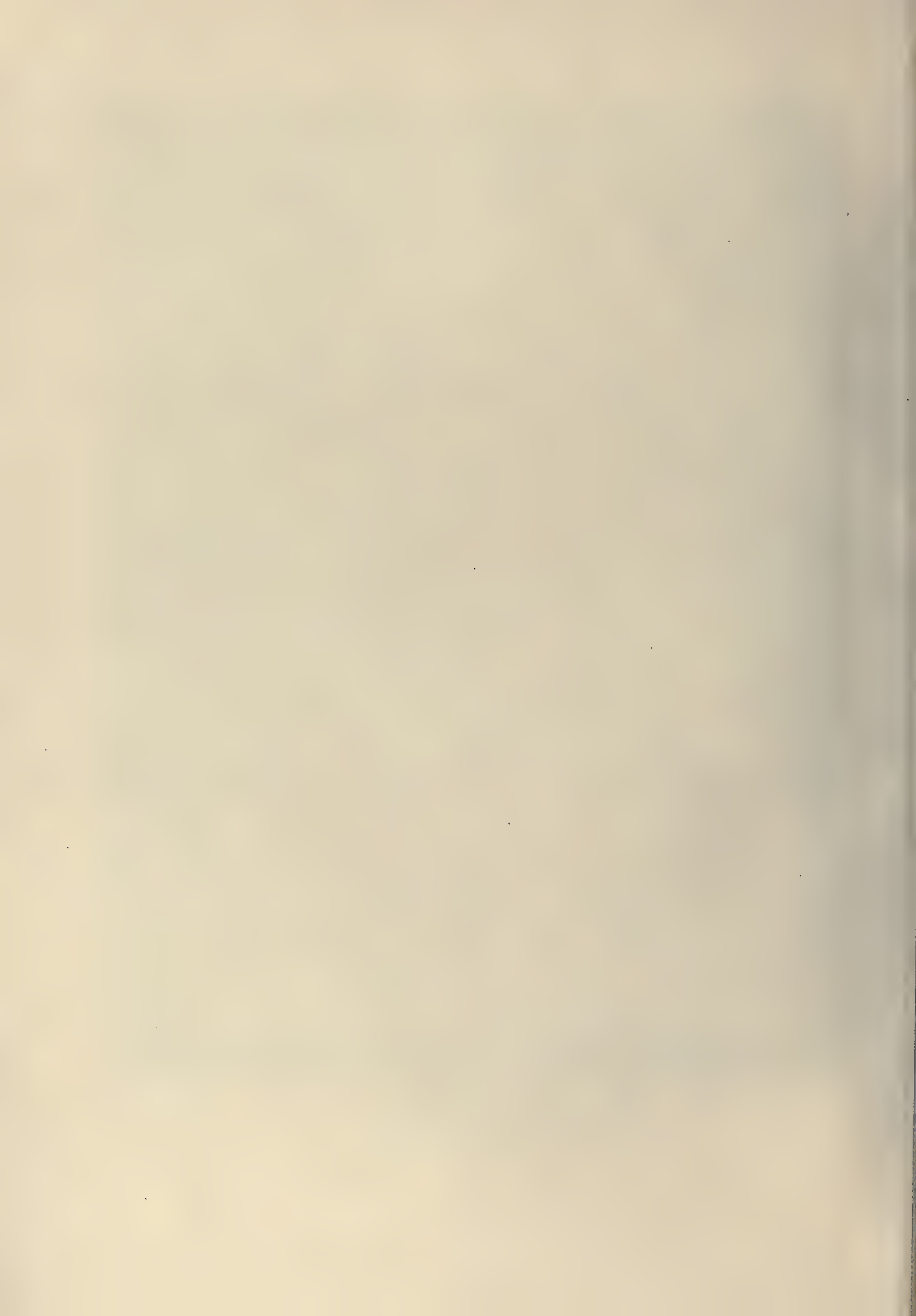
. . . Nach meiner Ansicht ist es die Farbe, welche einem Bild den Reiz gibt, welche uns die verschiedenen Akkorde der Natur empfinden läßt und welche vor allem das Mittel ist, sie zu sehen. Die Zeichnung läßt sich lernen, die Farbe nur bis zu einem gewissen Grade. Sie ist immer die hervorragendste Besonderheit der verschiedenen Maler (ich nenne Rubens, Tizian, Rembrandt, Böcklin, G. Max usw.) und sie bedeutet auch das Talent, das in seiner höchsten Entwicklung am seltensten ist. Es gibt viele Maler, die ganz gute Koloristen sind; aber diejenigen, die die rührendsten Akkorde in der Natur finden können, die die intimsten Reize wiedergeben können, beschränken sich vielleicht auf etwa zehn, in erster Linie Böcklin, Henner (Paris), Gabriel Max, Leibl, Canon (Wien), W. Diez, es gibt noch ein paar Franzosen, dann Wauters, Menzel, aber außer diesen nicht mehr viele . . .

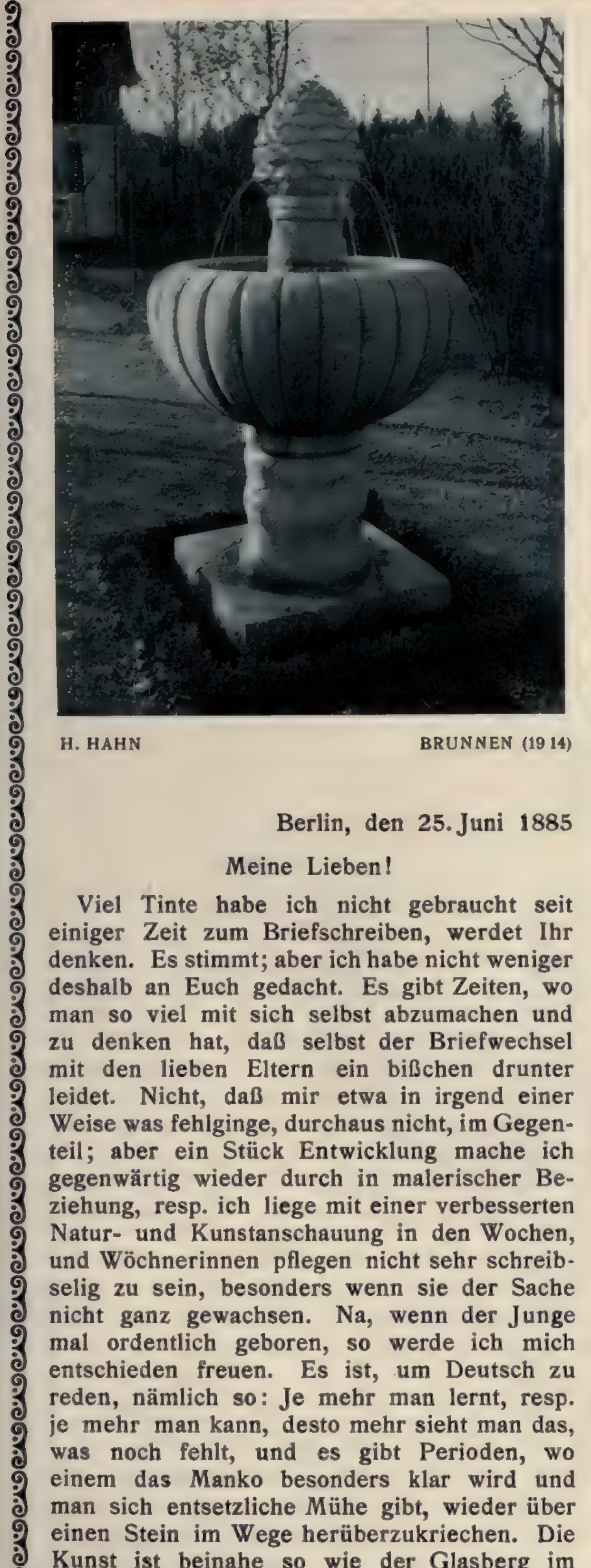


H. HAHN KIND MIT SCHALMEI



Frauenbüste (1906)





H. HAHN BRUNNEN (1914)

Berlin, den 25. Juni 1885

Meine Lieben!

Viel Tinte habe ich nicht gebraucht seit einiger Zeit zum Briefschreiben, werdet Ihr denken. Es stimmt; aber ich habe nicht weniger deshalb an Euch gedacht. Es gibt Zeiten, wo man so viel mit sich selbst abzumachen und zu denken hat, daß selbst der Briefwechsel mit den lieben Eltern ein bißchen drunter leidet. Nicht, daß mir etwa in irgend einer Weise was fehlginge, durchaus nicht, im Gegenteil; aber ein Stück Entwicklung mache ich gegenwärtig wieder durch in malerischer Beziehung, resp. ich liege mit einer verbesserten Natur- und Kunstanschauung in den Wochen, und Wöchnerinnen pflegen nicht sehr schreibselig zu sein, besonders wenn sie der Sache nicht ganz gewachsen. Na, wenn der Junge mal ordentlich geboren, so werde ich mich entschieden freuen. Es ist, um Deutsch zu reden, nämlich so: Je mehr man lernt, resp. je mehr man kann, desto mehr sieht man das, was noch fehlt, und es gibt Perioden, wo einem das Manko besonders klar wird und man sich entsetzliche Mühe gibt, wieder über einen Stein im Wege herüberzukriechen. Die Kunst ist beinahe so wie der Glasberg im Märchen: Krieche, wie du willst, wenn dir nicht Flügel wachsen, kommst du nicht hinauf, nicht einmal auf ein Gsatz davon. So ein paar Federn spüre ich schon; aber daß es gerade schon Flügel wären, davon will ich noch nicht recht was merken. Aber wie sagt Lessing in der Fabel, als der liebe Gott ihm die Wahl ließ, zwischen der Wahrheit selbst und dem Streben danach: „Die Wahrheit ist für dich allein, das Streben danach ist für uns“, und darin (d. h. wenn man auch nur ein paar Körner davon findet) besteht das Leben und sein Zweck.

Rom, den 3. Mai 1888

Meine Lieben!

Ihr denkt wohl, Schreiben ist Silber und Schweigen ist Gold. Was machen wohl die Salatstauden?! Wenn sie so langsam wachsen wie meine Figuren, so werdet Ihr die Häupter wohl erst übers Jahr abschneiden können. Batallion, die Plastik ist schwer, das verdammte Zeug ist rund, und wenn man eine Seite gemacht hat und denkt, aha, dann ist es von der andern gewiß Essig, und so geht es immer zu, bis man es schließlich doch beim Wicken kriegt....



H. HAHN GRABMAL UHLFELDER (1906)



H. HAHN GRABMAL (1913)

ALFRED LICHTWARKS ERBE

Hamburg ist die Stadt der Potenzen. Vielleicht nirgend so wie hier besteht das Bedürfnis nach führenden Persönlichkeiten. In der Kunst sowohl wie auf allen anderen Gebieten des öffentlichen Lebens. Weil die Ansprüche zu groß sind, als daß jeder in allen Stücken eine gleiche Beschlagenheit zu erreichen vermöchte, hat sich unausgesprochen ein lebhaftes Bedürfnis eingebürgert nach Führern, auf die in allen, ihr Spezialgebiet berührenden Fragen ein unbedingtes Verlassen ist. Und da die Fähigkeit zum Mitsprechen in Kunstfragen nun einmal zu den Erfordernissen gehört, deren Erfüllung heute von den Kulturmenschen verlangt wird, ist ein Mann, der an sich glauben zu machen vermag, gerade an dieser Stelle ganz unentbehrlich.

Lichtwark hat das erkannt und er hat darnach von vornherein sein Verhalten eingerichtet. Er begann damit, der bis dahin in nur schwachen Umrissen bestandenen Vorstellung von dem Vorhandensein einer hochentwickelten althamburgischen Lokalkunst an Hand der Werke von Franke, Bertram, Mathias Scheits, Runge u. a. die er mit einem beispiellosen Sammlerfleiße zusammentrug, eine sichere Unterlage zu gewinnen. Mit starker Hand führte er den nunmehr in eine bestimmte Richtlinie eingeordneten Bau durch Anlage einer Galerie Hamburger Bildnisse und Hamburger Landschaftsbilder weiter. Ein folgender Schritt führte zur Sicherung der Führerschaft der Kunsthalle auf dem bisher brach gelegenen Gebiet der künstlerischen Medaille und Plakette, wozu sich endlich und schließlich gesellte, daß Lichtwark, was er als Sammler begonnen, in einer erstaunlich großen Anzahl inhalt- und gedankenreicher Gelegenheitsschriften und Buchveröffentlichungen in populärer Weise auch den breiten Leserkreisen nahe zu bringen verstanden hat. Das waren Taten von unanfechtbarem Wert, und damit waren die Bedingungen gegeben, zur Erlangung eines stärksten Einflusses, der in der Vaterstadt Lichtwarks im Laufe der Zeit solche Formen annahm, daß selbst private Sammler, die früher nur gekauft, was ihnen gefallen, und Kunstfreunde, die sich nur von solchen Künstlern hatten porträtieren lassen, die ihren Beifall gehabt, dieses Zutrauen zu ihrer eigenen Urteilsfähigkeit völlig einbüßten und nur mehr kauften, was Lichtwark zu kaufen anriet, auch wenn es ihnen nicht gefiel, beziehungsweise die sich nur von solchen Künstlern malen ließen, die Lichtwark empfohlen hatte, auch wenn sie selbst zu deren Art keinerlei Vertrauen hatten.

Lichtwark hätte nicht der scharfblickende Beobachter und Erzieher sein müssen, der er in hohem Maße war, um diesen Zustand nicht als Einbuße zu empfinden. Und so kehrten, namentlich in der Anfangszeit seiner Amtsführung, Worte der Sehnsucht nach einer an seinem Werke fruchtbar mitarbeitenden Kritik in seinen Vorträgen zu öfteren Malen wieder, ebenso wie Mahnungen an Sammler und Künstler, in ihren Werken vor allem auf die Betonung ihrer Eigenart bedacht zu sein. Doch wie das bei Zuständen nicht selten ist, die aus dem Verhältnis des bloß Ausnahmsweisen allmählich in das der Gewohnheit übergehen, nämlich daß sie den Anschein von Gesetzmäßigkeit erlangen,



H. HAHN TÄNZERIN (1903)

so war es auch hier. Alfred Lichtwark hatte sich schließlich in die ihm allseitig bereitwillig zugestandene Führerrolle solcherart hineingelebt, daß er überrascht aufblickte, wenn ein bis dahin in seinem Geltungskreise gestandener Sammler oder Künstler Miene machte, seinen Rat zu befolgen und zur Betonung eben seiner Eigenpersönlichkeit Neigung zeigte, wirklich einmal eigene Wege zu gehen.

Daß sich aus diesen und ähnlichen Gegensätzen Reibungsflächen ergaben, die mancherlei Empfindlichkeiten und gelegentlich selbst ernstere Weiterungen zur Folge gehabt haben mögen, ist zu verstehen, und in diesem Sinne will wohl auch die bei der Gedächtnisfeier der „Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde", einer Gründung Lichtwarks, gefallene Redewendung vom Wachstum der Kunsthalle, das sich vor den Augen der Mitglieder dieser Gesellschaft „wie ein bewegtes Drama" abgespielt, gedeutet sein.

Doch das sind Späne, wie sie bei jeglichem Bauen absplittern, ohne daß das Werk selbst Schaden erlitte, ja, die das Interesse der einheitlichen Ausgestaltung dieses Werkes sogar erfordert. Und dieses Werk stand festgefügt in der Vorstellung seines Schöpfers. Es sollte ein Vorbild abgeben eines neuzeitlichen Muster-Museums, das durch sein einfaches Vorhandensein in die, nach Lichtwarks Meinung, immer noch stark fließenden Begriffe von den Aufgaben eines modernen Kunstmuseums Stabilität hätte hineinbringen sollen. Nur ein paar Jahre noch und die Welt hätte erfahren, wie er das alles so fein durchdacht. Und nun ist

er hinweggestorben, knapp bevor die Bauleute das neue Haus unter Dach gebracht haben, zugleich aber auch ohne Hinterlassung der leisesten Andeutung, die seinem Nachfolger die Schwere der seiner harrenden Aufgabe, den Ideengang seines Vorgängers so in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, daß er restlos, wie erwartet, zur Erscheinung gebracht zu werden vermag, erleichtert hätte. Zwar hat sich dieser Nachfolger, DR. PAULI, der bisherige Leiter der Bremer „Kunsthalle", sowohl in seiner bisherigen Art des Sammelns, wie in seinen kunstliterarischen Veröffentlichungen, unumwunden zu den Anschauungen Lichtwarks bekannt, und die ihm auferlegte Verpflichtung, die Hamburger Kunsthalle im Sinne der von Lichtwark vorgezeichneten Richtlinie zunächst als *Hamburger* Kunstinstitut weiter auszugestalten, dürfte ihm keine Schwierigkeiten bereiten. Doch schon bei den ersten Versuchen des Hinausgehens über diese Grenzlinie wird er vorbereitet sein müssen, dem Schatten seines Vorgängers zu begegnen — was ihn freilich von diesem Weiterhinausgehen nicht wird abhalten dürfen. Denn davon abgesehen, daß jenseits dieser Grenzlinie das Werk Lichtwarks solche Lücken aufweist, daß er selbst sich ihnen in dem neuen Hause unmöglich auf die Dauer hätte verschließen können, ist gerade hier dem Nachfolger der eigentliche Spielraum zur Eigenbetätigung geboten.

H. E. WALLSEE

DIE NEUE SECESSION IN BERLIN

Die seinerzeit mit Liebermann und Cassirer aus der Secession ausgetretene Künstlergruppe hat sich zu einer neuen Vereinigung „Freie Secession", Verein von Künstlern und Kunstfreunden, zusammengeschlossen, die im Ausstellungshaus am Kurfürstendamm ausstellen wird. Die Jury wird hierbei aus den 40 Gründern ausgewählt. Jeder Gründer muß innerhalb drei Jahren einmal Juror gewesen sein. Neben den „Gründern" hat die Vereinigung noch „Mitglieder", die, nachdem sie dreimal ausgestellt haben, ebenfalls Gründer werden. Der für dieses Jahr ausgeloste Vorstand setzt sich aus 15 Künstlern zusammen. Neben Slevogt, Trübner, van de Velde, Weiß, Gaul erscheinen Barlach, Beckmann, Breyer, Berneis, Lehmbruck, Rößler u. a. Alles in allem ist es die alte Garde der Secession, deren Oberhaupt sich freilich mit einem Ehrenamt begnügt hat, während Paul Cassirer jede Wiederwahl abgelehnt hat. Im Vorstande trifft man die Mehrzahl der Veranstalter der Herbstausstellung 1913 wieder an, die die jüngeren Künstler in stärkerem Maße heranziehen wollte. Es ist zu hoffen, daß die neue Vereinigung aus dem damaligen Versuche ihre Lehren gezogen hat und auf eine stärkere Einheitlichkeit der Ausstellungen, deren erste bereits im Frühjahr 1914 stattfinden soll, bedacht ist. Einstweilen fehlen freilich auf der Vorstandsliste die jüngeren Künstler fast ganz, ihr Zusammenschluß um die ältere Organisation ist aber im Interesse des Berliner Kunstlebens wie der Secession insbesondere sehr wünschenswert. Vielleicht ermöglichen die neuen sehr liberalen Statuten diese Konzentration. Nie aber wäre wohl eine starke, unabhängige und einflußreiche Persönlichkeit mehr am Platze als jetzt, um den unerquicklichen, auch durch die neue Gründung einstweilen noch nicht geklärten Wirrnissen ein Ende zu machen.



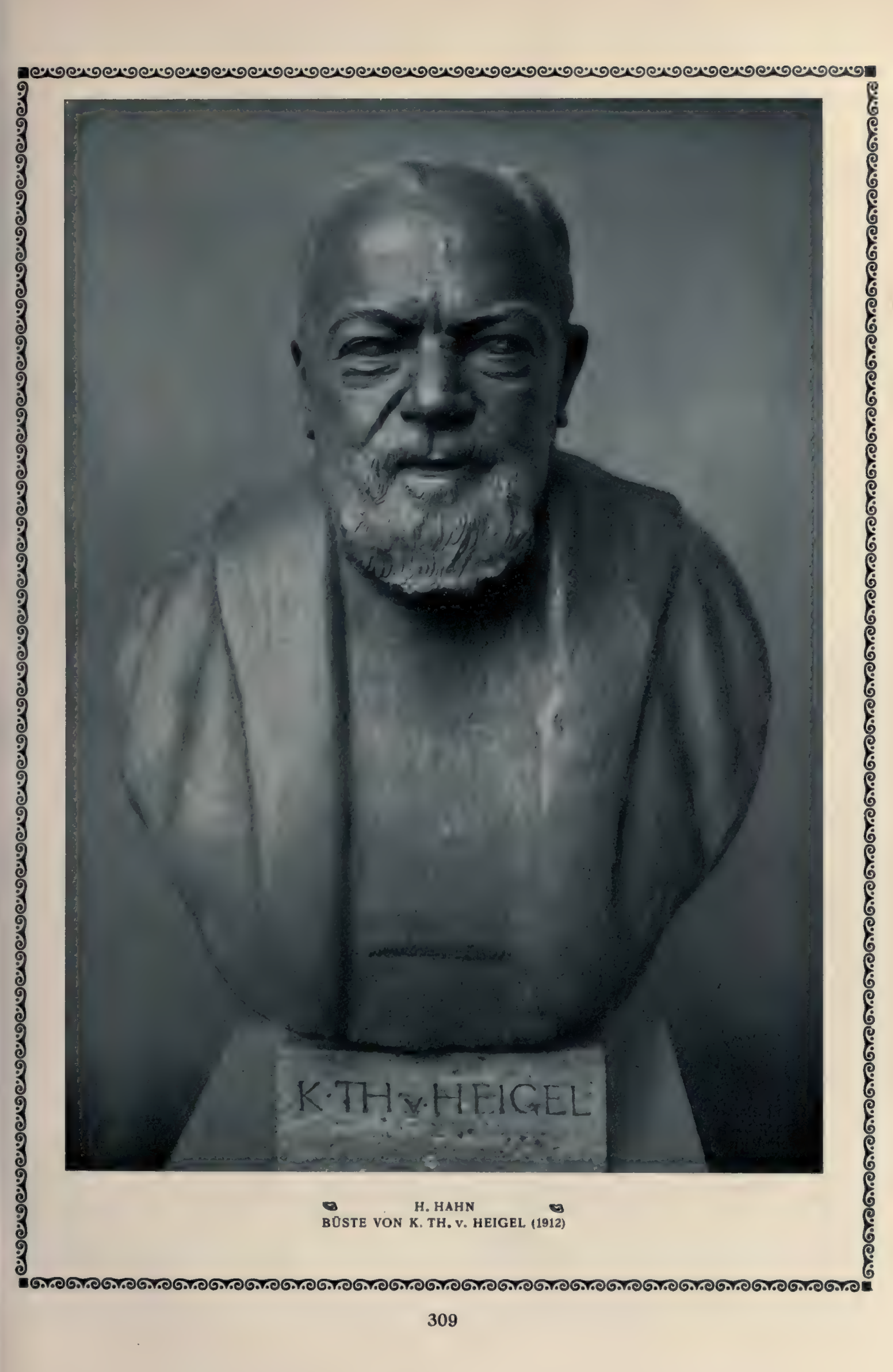
H. HAHN FIGUR IN DER A. E. G. IN BERLIN (1908)

Nach Phot. von O. Anschütz, Berlin

NEUE KUNSTLITERATUR

Hans Tietze. Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Leipzig, E. A. Seemann. 1913.

Tietzes Buch gibt der Kunstge-



H. HAHN
BÜSTE VON K. TH. v. HEIGEL (1912)



H. HAHN ZEICHNUNG

schichte ein Werk, das die Geschichtswissenschaft in Bernheims trefflichem „Lehrbuch der historischen Methode“ seit langem besitzt. Nur der Umstand, daß die von Tietze in ihrem vollen Umfange in Angriff genommene Aufgabe bisher nur bruchstückweise vom kunstgeschichtlichen Standpunkt behandelt wurde, rechtfertigt die Bescheidenheit des Verfassers, der sein umfangreiches und mit allen Einzelfragen vertrautes Werk als Versuch bezeichnet. Denn die Grundlagen zu einer Systematik der Kunstgeschichte von dem Standpunkt der Wiener Schule sind hier zweifellos gelegt. Es ist weniger die Leistung originellen Denkens, die Bewunderung fordert, als die außergewöhnliche Energie und Klarheit, mit der der Verfasser dieser „Rechtfertigung vor sich selbst“ die zahllosen Probleme behandelt, die sich bei einem so groß angelegten Werke darbieten.

Tietze betrachtet als Schüler Riegls und Wickhoffs die Kunstgeschichte als historische Disziplin. Nach dem Vorbild der älteren und besser organisierten Geschichtswissenschaft muß Kunstgeschichte behandelt werden. Tietze gewinnt dabei den Vorteil, auf methodologische Erörterungen erkenntnistheoretischer Art verzichten zu können, die besonders in der Geschichtsphilosophie zur Sprache kommen. Er umgrenzt die Aufgabe der Kunstgeschichte als die eines Teilgebietes der Weltgeschichte. Mit einer höchst erstaunlichen Belesenheit, die sich in zahllosen Belegen dokumentiert (hier und da Selbstverständliches wohl allzu gewissenhaft stützend) verbindet Tietze eine angesichts der abstraktesten Erörterungen fast immer anschauliche und persönliche Sprache, die durch ausgezeichnete, den Kern der Sache treffende Parallelen aus anderen Wissensgebieten belebt wird. Teile des Buches, wie der Abschnitt Quellenkunde, enthalten in knapper Darstellung das gesamte Rüstzeug, das ein junger Kunstgelehrter von heute in seiner Waffenkammer



H. HAHN
ZEICHNUNG

haben muß. Wem es ernst ist mit einem Verhältnis zu prinzipiellen Fragen der Kunstgeschichte, wird sich an diese erste Systematik der kunstgeschichtlichen Methode halten müssen, die die Anschauungen einer in der wissenschaftlichen Forschung sehr erfolgreichen Schule wiedergibt. Es wird nicht an Stimmen fehlen, die im Gegensatze hierzu aus der Aesthetik gewonnene Normen zur Grundlage der kunstgeschichtlichen Forschungsmethode machen wollen, es ist mir aber nicht zweifelhaft, daß einstweilen allein von dem Tietzeschen Gesichtspunkte die Methode der Kunstgeschichte dargestellt werden kann und daß es zur Bearbeitung dieses Stoffes keinen Geeigneteren als den Verfasser hätte geben können. W.

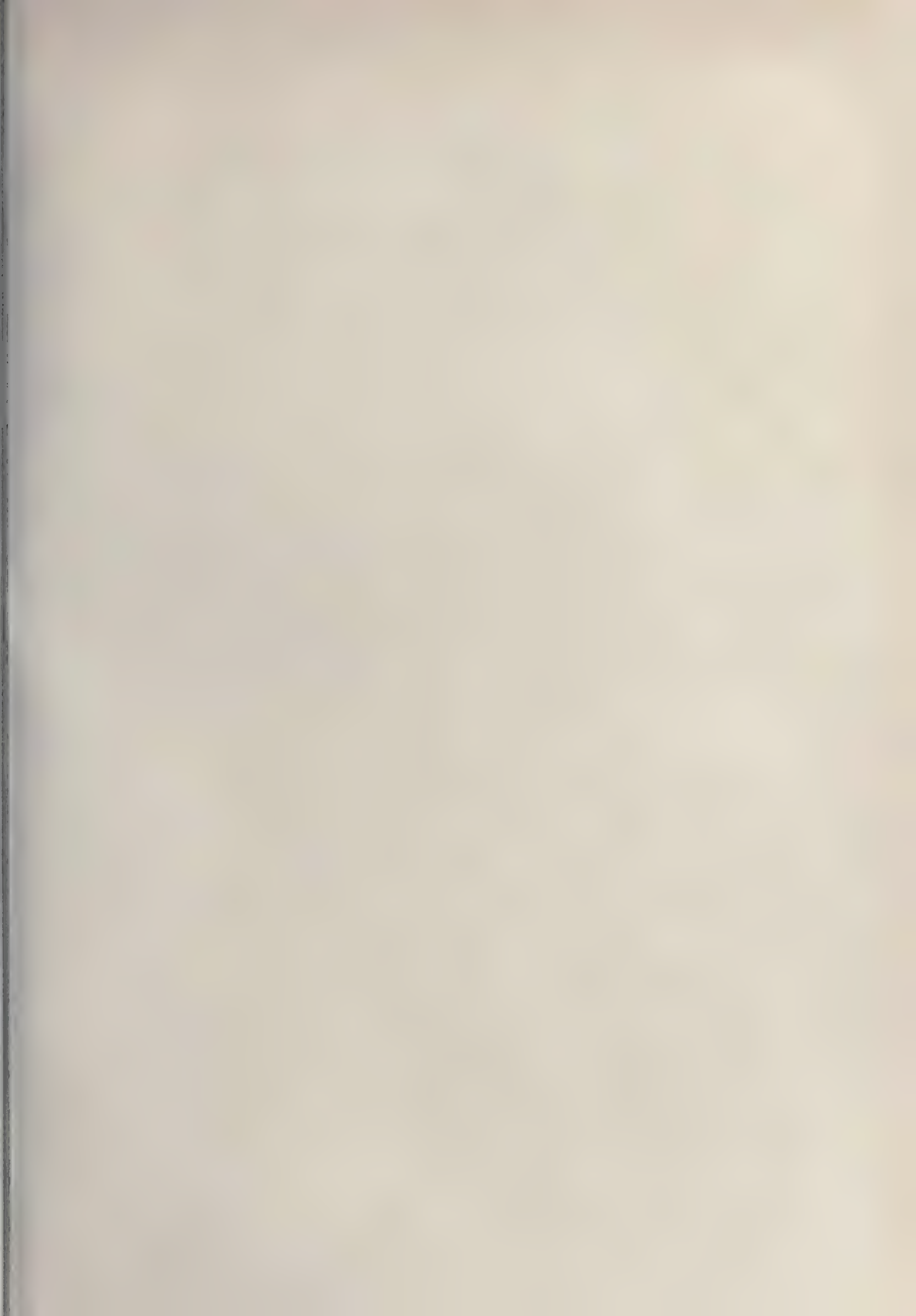
PERSONAL-NACHRICHTEN

HAMBURG. Professor DR. GUSTAV PAULI, der Direktor der Kunsthalle in Bremen, hat die an ihn ergangene Berufung zum Direktor der Hamburger Kunsthalle als Nachfolger Lichtwarks angenommen, wodurch die Nachfolgerfrage eine Lösung, die in den Kunstkreisen lebhafte Genugtuung hervorrufen wird, gefunden hat (siehe auch unseren Artikel „Das Erbe Lichtwarks" Seite 306).

MÜNCHEN. Am 16. Februar ist im Alter von 52 Jahren der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, DR. HANS STEGMANN, gestorben. Als er vor etwa fünf Jahren die Leitung des Museums übernahm, war der Neubau vollendet, Stegmann fiel aber noch die Aufgabe zu, die Anordnung der Sammlung durchzuführen, eine Aufgabe, die er mit glänzendem Geschick gelöst hat. Auf eine gleich erfolgreiche Tätigkeit konnte er, ehe er den Münchner Posten übernahm, in Nürnberg, wohin er 1895 als Konservator des Germanischen Museums berufen worden war, zurückblicken. Eine große Kenntnis des Kunstmarktes und reiches kunsthistorisches Wissen machten aus ihm einen Museumsmann ersten Ranges.



H. HAHN — LEIBNIZSTATUE. FÜR DAS HAUS DER DEUTSCHEN INGENIEURE, BERLIN. MODELL (1914)





Neue Pinakothek, München

CARL SCHUCH
STILLEBEN



NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN — WAND MIT BILDERN VON A. v. KELLER

ZUR NEUORDNUNG DER MÜNCHNER NEUEN PINAKOTHEK

Von M. K. Rohe

An unseren Bildergalerien und Museen vollzieht sich in den letzten Jahrzehnten ein nicht unwesentlicher Wandel. Haftete diesen Anstalten bis dahin noch mancherlei vom Geiste der alten „Kunst- und Wunderkammern" an, aus denen sie der Mehrzahl nach ursprünglich auch hervorgegangen waren, d. h. spürte man vielfach zu sehr das rein Zufällige des Zustandekommens ihres Inhaltes durch, so läßt man es sich neuerdings energisch angelegen sein, sie planmäßig auszubauen, entreißt sie ihrer Passivität und sucht aus ihnen aktiv wirksame Organismen zu machen.

Dieses Streben steht in Zusammenhang mit der Entwicklung der Kunstgeschichte, die erst seit einem halben Jahrhundert etwa Anspruch darauf erheben kann, eine Wissenschaft genannt zu werden. Seit sie nämlich den Dilettantismus von früher verlassen und sich genauerer und brauchbarerer Methoden zu bedienen begonnen. Sie unterwarf das in den Sammlungen wahl- und ziellos aufgespeicherte Material einer gründlichen Sichtung, und rief damit ein Verlangen nach Ergänzung und Erweiterung wach, das um so mehr wuchs, je mehr sich die Anschauung verbreitete, daß Galerien und Museen nicht mehr bloß der Liebhaberei und dem Studium weniger Künstler und Kunstfreunde zu überlassen seien, sondern breiten kunst- und kulturpädagogischen Absichten dienstbar gemacht werden müssen.

In Deutschland hat zuerst Berlin seine Museen in modernem Sinne mustergültig ausgestaltet. Daß gerade hier und nicht an berühmteren alten Kunst- und Museumsstätten die Erneuerung einsetzte, hat seinen Grund vorab darin, daß Berlin seine Museen sozu-

NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN — ANSICHT AUS DEM SAAL „LEIBL UND SEIN KREIS“

sagen überhaupt erst unter der Herrschaft der neuen Ideen schuf und nicht durch alte Ueberlieferungen gehemmt war. Dazu kommt, daß die Reichshauptstadt infolge des enormen wirtschaftlichen Aufschwunges der letzten Zeit, immer mehr auch die Führung auf geistigem und kulturellem Gebiet im Reiche übernimmt und von jeher einen starken Organisations- und Neuerungswillen an den Tag legte.

In München, der Stadt altberühmter Museen und Sammlungen, vollzog sich erst unter Herr von Tschudi der Wandel, der mit der Umge-



NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN — BLICK IN DEN MARÉES-SAAL



NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN WAND MIT BILDERN VON F. v. LENBACH ETC.

staltung der Alten Pinakothek seinen Anfang nahm. Diese Umgestaltung hat anfänglich viel Anfeindung erfahren und bei der konservativen Gesinnung weiter Kreise unserer Stadt eine nicht geringe Aufregung verursacht, aber schon heute hat man sich völlig beruhigt und erkennt willig die großen Vorzüge an, die die Veränderung brachte, was schon rein äußerlich in einem täglich sich steigernden Besuch des Institutes seinen Ausdruck findet. Der Gewinn ist ein erheblicher: Die Sammlung ist nun zu einer Qualitätsgalerie ersten Ranges erhoben, aus der alles Wertlose und Minderwertige ausgeschieden und die durch Einholung bedeutender und ergänzender Werke aus den Filialgalerien, in denen sie doch nur ein verborgenes Dasein führten, harmonisch abgerundet ist. Aufhängung und Zusammenordnung der Bilder sind sachgemäßer und sinnvoller wie ehedem und vor allem sind unmittelbare Beziehungen zum modernen Kunstempfinden hergestellt, so daß in der Tat jene aktive Wirkung einer Galerie erreicht ist, von der oben die Rede war.

Ein weit schwierigeres Kapitel wie das der Umgestaltung der Alten Pinakothek bildete für München das der Neuordnung der Neuen. Seit langem war diese das Schmerzenskind des Münchner Kunstlebens. Hier mußte radikaler verfahren werden wie dort, denn galt es dort in der Hauptsache nur einen Bestand umsichtig zusammengetragener Schätze systematischer wie bisher zur Geltung zu bringen, so mußte hier Hand an einen Inhalt gelegt werden, der auf wenig glückliche Weise zusammengestellt worden war.

Wie bekannt, setzt sich die Neue Pinakothek, die König Ludwig I. in den Jahren 1846—53 aus Privatmitteln erbauen ließ und die deshalb nicht Staatsgalerie, sondern Privateigentum des Königlichen Hofes ist, in ihrem Bestand aus zwei, in ihrem Charakter recht verschiedenen Teilen zusammen: aus den ca. 300 Bildern, die einst Ludwig I. noch selbst erwarb und die ein geschlossenes Bild der Münchner Kunst zur Zeit des Fürsten vermitteln und einem umfangreicheren Part von Werken, die der bayerische Staat erworben hat und die nur mit Erlaubnis des Hofes in der Pinakothek untergebracht sind. Letzterer bildete eine ziemlich unerquickliche Zusammenhäufung von Werken der neueren Kunst.

Die Staatsgalerie ist nun der Hauptsache nach in der Weise herangewachsen, daß eine der bei Kunstankäufen von jeher sich als untauglich erweisenden Kommissionen mit dem Erwerb zeitgenössischer Kunst betraut war. Solche Kommissionen entraten fast immer des Spürsinns, dessen es in Dingen der Kunst mehr denn irgendwo bedarf, um das Richtige zu treffen; sie laufen dem an der Oberfläche Liegenden nach und übersehen nur zu leicht das vielfach abseits vom offiziellen Kunstbetrieb heranwachsende wahrhaft Große und Bedeutende. Im Falle der Neuen Pinakothek wurde nun besonders ungeschickt vorgegangen: die bestellte Kommission durchlief jedes Jahr pflichtgemäß die offiziellen Münchener Ausstellungen, hatte sich eine Liste zurechtgelegt, was in diesem Jahre zu bedenken sei oder nicht, und dann wurde drauflosgekauft, gleichviel, ob das zu erwerbende Stück auch seinen Künstler würdig vertrat oder nicht. Was außerhalb des offiziellen Kunstlebens vorging, blieb unbeachtet und so läßt sich, denkt man noch an die Notwendigkeit, sich bei diesem Verfahren des Erwerbs auf einem mittleren Niveau der Geschmacksrichtungen zu einigen, leicht ermessen, was im Lauf der Jahre alles angekauft wurde, und welches Gesamtresultat erzielt werden konnte. An das Zustandekommen einer Qualitätsgalerie war nicht zu denken und auch die Richtlinien fehlten völlig. Dabei war der Gesichtskreis der Kommission ein sehr enger. Was außerhalb Münchens vorging — im vergangenen Jahrhundert nicht gerade das Unwichtigste — wurde so gut wie ganz ignoriert.

So bot die Neue Pinakothek in den letzten Jahren ein nicht eben erfreuliches Bild und es war höchste Zeit, daß etwas geschah, sollte die Sammlung nicht gänzlich in Verruf geraten.

Tschudis Beispiel seiner Umgestaltung der Alten Pinakothek hat aber auch hier segensreich gewirkt und es steht außer Zweifel, daß es die Aufgabe einer Neuordnung der Neuen nicht unwesentlich erleichtert hat.

Diese unternommen und trotz der Schwierigkeiten, die es zu überwinden galt, zu einem ersten ersprießlichen Abschluß gebracht zu haben ist, nun aber Verdienst Professors Braune, des derzeitigen Leiters der Pinakothek, der schon unter Tschudi bei der Umgestaltung der Alten Pinakothek mit tätig war. Natürlich konnte seine Reorganisationsarbeit nicht durchweg die Schäden beheben, die das verkehrte System von früher im Gefolge hatte und auch die jetzige Form der Aufstellung hat noch ihre wunden Punkte; im ganzen aber ist sie doch als vorzüglich gelungen zu bezeichnen und hat für jeden etwas Ueberraschendes an sich, der sich den früheren Zustand vergegenwärtigt.

Ueber die Anordnung, in der sich die Pinakothek dem Beschauer nun darbietet, ist hier kürzlich schon Bericht gegeben worden (s. Januarheft, S. 155) und es erübrigt sich so wohl, nochmals darauf zurückzukommen. Was den Leser jedoch interessieren dürfte, ist zu erfahren, wie es sich bei dem verfahrenen Zustand von ehedem überhaupt noch erreichen ließ, die alten Mängel des Institutes nicht nur einigermaßen zu beheben, sondern die Pinakothek sogar wieder zum Rang einer erstklassigen Sammlung moderner Kunst zu erheben.

Ein großer Glücksfall war es da vor allem, daß in Schleißheim eine umfangreiche Kollektion von Werken Hans von Marées' zur Verfügung stand, eines Meisters, der heute immer mehr auch in der Allgemeinheit als einer der führenden Geister der Kunst des vergangenen Jahrhunderts erkannt wird und dessen Nichtvertretung in der neugeordneten Sammlung auf das Peinlichste hätte berühren müssen. Durch das Einholen der Schleißheimer Kollektion, die lange genug in einer gewissen Zwiespältigkeit dahingelebt hatte, konnte hier ein Zustand geschaffen werden, der nicht nur eine Lücke notdürftig füllte, sondern mit einem Schlag die Pinakothek zum Hauptplatz der Verehrung und des Studiums dieses Großen stempelte.

Freilich ist gerade hier die Neugestaltung nicht als eine durchaus gelungene zu bezeichnen, und es muß hier vorab die bessernde Hand einsetzen, soll Marées' Wichtigkeit und Stellung in der Kunst des 19. Jahrhunderts der Erkenntnis weiterer Kreise sinnfällig klargelegt werden. Was als Hauptmangel der derzeitigen Hängung erscheint ist die Nichtbeachtung des auch über den inneren Bau der Maréesschen Bilder hinausgreifenden architektonischen Gedankens der Werke. Sie sind aus einem bebestimmten Raumempfinden heraus konzipiert und können nur in einem Raum voll zur Wirkung gelangen, der diesem Empfinden genau Rechnung trägt. Marées hat natürlich seinen Monumentalstil noch nicht völlig unbefangen zu entwickeln vermocht und konnte sich noch keineswegs ganz aus den Fesseln befreien, in denen ihn eine künstlerisch an so vielen Halbheiten leidende Zeit, wie die seine gefangen hielt. Man darf annehmen, daß seine Bildarchitekturen an dem Maßstab des ihm in seinem Atelier zur Verfügung stehenden Raumes entwickelt sind und so muß in dem zu großen und vor allem zu hohen Saal der Pinakothek, wo sie jetzt untergebracht sind, ihr



Neue Pinakothek, München

W. LEIBL
BARON VON PERFALL



R. HIRTH DU FRÊNES BILDNIS DES MALERS KARL SCHUCH
Neue Pinakothek, München

wahrer Rhythmus verloren gehen. Auch die Farbe des Hintergrunds, auf dem die Werke jetzt hängen, ist nicht als gut gewählt zu bezeichnen.

Neben dem in der Galerie neugeschaffenen Maréessaal konnte vorab noch *Leibl und sein Kreis* in letzter Stunde der Bedeutung gemäß, die dieser Gruppe in unserer Malerei des 19. Jahrhunderts zukommt, zu würdiger Vertretung gebracht werden, allerdings unter Opfern, die bei umsichtiger Verwaltung in früheren Jahren zu vermeiden gewesen wären.

Der neubegründete *Leiblsaal* ist wohl als gelungenstes Moment der Neuordnung zu bezeichnen und konnte insbesondere dadurch zu so glücklicher Gestaltung gebracht werden, daß sich gerade vor Torschluß noch Gelegenheit bot, einige wenige Hauptwerke des Meisters zu erstehen, deren Erwerb, hätte man gezaudert, wohl heute schon zur Unmöglichkeit geworden wäre. Diese Werke sind das malerisch so feine Bildnis der Frau Gedon (Abb. Jahrg. 1911/12, S. 540), ein ähnlich gutes der Nichte des Künstlers und das so ausdrucksstarke und in der Form so vollendete Porträt des Herrn von Perfall (Abb. S. 317). Durch sie und einige andere Neuerwerbungen Leiblscher Arbeiten ist der frühere Bestand an Schöpfungen von ihm nun auf neun Stücke erhöht, was erst eine zureichende Repräsentation bedeutet, da es nicht genügen konnte, nur einfach im Besitze einiger Leibls zu sein, sondern die Pflicht oblag, auch ein klares Bild von des Meisters Werdegang und Entwicklung zu entfalten.



G. COURBET — STEINBRUCH VON OPTEVOZ

Neue Pinakothek, München

Nun ist die Uebersicht darüber nicht nur in pietätvoller und würdiger Weise geschaffen, sondern man hat es sich darüber hinaus auch noch angelegen sein lassen, in wertvollen Dokumenten den gewichtigen Einfluß ersichtlich zu machen, den Leibl auf eine Reihe seiner Zeitgenossen genommen, was bisher noch nirgendwo in gleichem Maße versucht wurde und die Aufrollung eines der wichtigsten Kapitel der deutschen Malerei des verflossenen Jahrhunderts bedeutet. In gleich vorausschauender Umsicht, wie bei dem Ankauf einiger Werke des Meisters selbst, hat man auch noch all das Wertvolle eingeholt, was von seinen Freunden und Mitstrebenden, SCHUCH (Abb. geg. S. 313), ALT, SPERL, HAGEMEISTER und HIRTH DU FRÊNES (Abb. S. 318) im Kunsthandel zu erlangen war, und deren Bemühungen um die malerische Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind nun ebenfalls ausreichend dem Studium und der Erkenntnis zugänglich gemacht.

Im Leiblsaal ist auch COURBET, als mit dem deutschen Meister in einigem Zusammenhang stehend, nun in einer an Quantität, wie Qualität gleich bedeutenden Kollektion vertreten (Abb. S. 319) und sinngemäß gliedert sich hier mit einer noch umfangreicheren Reihe bedeutender Schöpfungen TRÜBNER ein, der ja von Leibl einst seinen Ausgang genommen.

Auch der sich dem Leiblsaal anschließende Raum hat nun durch die Neuordnung besondere Hervorhebung erfahren; hier ist der DIEZ-Schule ein Monument errichtet und A. VON KELLER, der nun mit nicht weniger als siebzehn Arbeiten in der Pinakothek vertreten ist und in der Meisterschaft seiner Blütezeit ganz anders zur Geltung kommt wie früher (Abb. S.320/21). Von den Diezschülern sind hauptsächlichst E. ZIMMERMANN und ERDTELT (Abb. S. 327) neubetont.

Bedeutende und in die Augen springende Erweiterungen haben dann insbesondere noch die in anderen Sälen verteilten Serien von HABERMANN (Abb. S. 325), SAMBERGER*) und LIEBERMANN erfahren; MENZEL ist ja schon etwas länger durch die hochherzige Schenkung von Frau Krigar-Menzel ausreichend vertreten (Abb. S. 328 u. geg. S. 328), auch ein neuer BÖCKLIN (Abb. S. 331) und H. THOMA (Abb. S. 330) ist nun eingereiht und von BUSCH sind interessante malerische Arbeiten neuerworben.

Eine recht erfreuliche Sache für den Ausbau der Sammlung war es fernerhin, daß in jener Kollektion, die nun unter der Bezeichnung *„Tschudigedächtnisstiftung“*



A. v. KELLER — FRAU v. KELLER

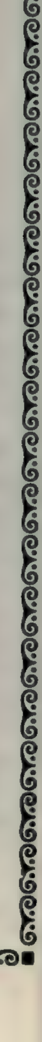
Neue Pinakothek, München

*) Bildnisse von Reber, Jahrg. 1904/5, S. 551; Wenglein, Jahrg. 1909/10, S. 477; Bradl, Jahrg. 1912/13, geg. S. 200.)



A. v. KELLER — LEKTÜRE

Neue Pinakothek, München



J. G. v. DILLIS — PARTIE BEI SCHWABING

Neue Pinakothek, München

in ein paar Räumen des Erdgeschosses untergebracht ist (leider wenig günstig), eine Auswahl bester französischer Kunst der neueren Zeit (vermischt mit einigem anderen) zur Verfügung stand. Es kommt den Franzosen nun einmal die führende Rolle in der Malerei des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zu und ihre nicht gebührende Vertretung in einer Galerie neuerer Kunst würde ganz ein Gleiches bedeuten, als müßte eine Sammlung alter Meister der großen Niederländer oder Italiener entbehren. Bei der Tschudistiftung zeigt sich sehr deutlich, welche Vorteile die in *eine* Hand gelegte oder genommene Sammlertätigkeit gegenüber der durch eine Kommission entfalteten bietet, wir haben da übrigens in München noch zwei weitere Beispiele, die in dieser Beziehung sehr lehrreich sind: die Schackgalerie und eben jene Kollektion Ludwigs I., die in der Pinakothek ein so geschlossenes Bild guter Münchener Malerei aus der Zeit dieses Fürsten bewahrt. Man stelle sich nur einmal vor, wie es um die Vertretung der Kunst des 19. Jahrhunderts in München eigentlich bestellt wäre, lägen diese beiden Produkte bedeutender Einzelsammler nicht vor und wäre man nur auf das angewiesen, was kollektivem Spürsinn seine Bewahrung verdankt. Man hat Herrn von Tschudi seine eigenmächtige Reservierung bedeutender Werke moderner Kunst aus dem Kunsthandel bis zur Ermöglichung des Erwerbes für den Staat in weiten Kreisen sehr verübelt, aber von seiten seiner Anhänger und Freunde konnte ihm keine schönere Ehrung zuteil werden, als daß sie nach seinem Tode die Mittel dazu aufbrachten, das von ihm Zusammengestellte in festen Besitz des Staates überzuführen, ja teilweise haben sie die Serie noch durch Schenkungen aus ihren eigenen Sammlungen ergänzt. So entstand neben den Denkmalen moderner deutscher Kunst, die die Pinakothek nun birgt, auch ein solches hervorragender auswärtiger Kunst.

Wo nun hauptsächlich noch eine Erweiterung des gegenwärtigen Bestandes der Sammlung als wünschenswert erscheint, ist bei den Schulen Pilotys und jener Wilhelms von Diez, die beide an der hohen malerischen Kultur Münchens der siebziger und achtziger Jahre des



W. v. DIEZ

EXZELLENZ AUF REISEN

Neue Pinakothek, München

19. Jahrhunderts führenden Anteil haben und wo ein genaueres Nachforschen noch allerlei Ueberraschungen zutage fördern dürfte; auch unsere älteren Landschafterschulen, die um Lier und andere können wohl in ihrer Physiognomie noch deutlicher hervorgehoben werden und weiters ist künftig alle Sorgfalt auf den Erwerb zeitgenössischer Kunst zu verwenden. Hier wird hoffentlich die Bilanz, die die Neuordnung ergab, einen wichtigen Fingerzeig abgeben für die Handhabung eines zukünftigen Systems der Ankäufe; das jetzige ist auf die Dauer doch wohl kaum beizubehalten.

EWIGKEITSWERTE

Von Curt Glaser

Mancherlei sind die Wege, auf denen die Menschen nach Unsterblichkeit suchen. Nicht jeder trägt den Gedanken, daß diesem individuellen Dasein ein nahes Ziel gesetzt ist, mit der Ruhe des Buddhisten, der die naturwissenschaftliche Einsicht vom Kreislauf alles Lebens zu dem großartigen Symbol der ewigen Wiedergeburt erhoben hat. Nicht Erhaltung der Lebenskraft in jeder Form und um jeden Preis, sondern Fortwirken der Persönlichkeit, das ist das Trachten der europäischen Menschheit.

Das Individuum kann über die eigene Lebenszeit hinaus wirken. Es schafft Werte, die auch den folgenden Geschlechtern dienen. Die Summe der Menschen entwickelt sich so zur Menschheit. In Schichten bauen sich übereinander die Arbeiten von Generationen. Das individuelle Gedächtnis wird bereichert um die Erinnerungen der Vorfahren, und der Ahnherr ist unsterblich in den Erzählungen der Enkel.

Wir wissen nichts von einer „Tierheit“ in diesem Sinne. Auch die Koralle baut ihre Siedelung und die Ameise und Biene ihren Stock. Die Hütte des Eskimo ist noch nicht weit entfernt von solchen tierischen Nutz-



D. QUAGLIO — DIE RESIDENZSTRASSE IN MÜNCHEN

Neue Pinakothek, München



H. v. HABERMANN BILDNIS
Neue Pinakothek, München

bauten. Sie dient dem persönlichen Bedürfnis ihres Besitzers, und wie sehr er sich dessen bewußt ist, zeigt der Brauch primitiver Völker, die Hütte eines Gestorbenen nicht zu betreten.

Scharf hebt sich der Gedanke der ägyptischen Pyramide dagegen ab. Erst der Tote baut jetzt sein Haus, und er baut es für die Ewigkeit. Er setzt ein Mal seines irdischen Daseins. Er türmt einen Berg aus Steinen, damit die Erde niemals vergesse, daß er einst gewesen. Ein gewaltiger Trotz spricht aus diesen zyklopischen Bauten. Sie wählen die einfachste Form, wollen nicht mehr sein als ein Zeichen. Nicht der Baumeister spricht, sondern der Herr, der seiner Macht über die Menschen ein Denkmal setzt.

Man fand andere Wege, über die Zufälligkeiten des irdischen Daseins hinaus seinen Namen zu erhalten. Bilder wurden geschaffen, in denen die Züge des Menschen fortlebten, war der Leib längst schon geschwunden. Tafeln kündeten in gemeißelten Lettern die Taten der Gestorbenen. Aber sicherer als äußerer Ruhm ist das Wirken eigenen Werkes. Große Gedanken bereichern die Menschheit und verknüpfen sich mit dem Namen derer, die sie fanden. Das Bild kündet späten Geschlechtern den Meister, der es geschaffen, und den Ruhm

des Achill überstrahlte der Name seines Sängers, des unsterblichen Homer.

So mehren sich die Möglichkeiten des Nachruhmes. Der Geschichtsschreiber bindet seinen Namen an den seines Helden, der Künstler bleibt lebendig mit dem Herrscher, dessen Bild er geschaffen, der Baumeister mit dem Tempel seines Gottes und der Weise mit den neuen Möglichkeiten, die sein Werk dem Denken der Menschen erschlossen. Der Herrscher und der Staatsmann, der Dichter und der Denker, der Künstler endlich, sie alle erheben Anspruch darauf, daß ihr Name dem Buche der Menschheitsgeschichte eingeschrieben werde. Ganze Berufsklassen fühlen sich zur Unsterblichkeit bestimmt. Längst gestorbenen Fürsten werden Denkmäler gesetzt, aus keinem anderen Grunde, als weil sie auch einmal lebten und zur Ahnenreihe eines Herrscherhauses gehören. Längst vergessene Künstlernamen werden aus staubigen Akten ermittelt, und die Geschichte der Künste und Wissenschaften registriert sorgsam die Namen einstiger Größen.

Selten aber überlegt man, wohin das alles führen soll. Das 18. Jahrhundert erfand die Real-Enzyklopädien, die heute Konversationslexika heißen, das 19. Jahrhundert die biographischen Handbücher, in denen der Reihe des Alphabetes folgend, Tausenden von Menschen die Unsterblichkeit garantiert wird. Und mußte man für die Vergangenheit die Namen suchen, die man brauchte, so meldeten sich die Lebenden selbst in hellen Haufen. Ein Künstler-Lexikon allein ist heute zu einem ungeheuerlichen Unternehmen geworden. Und in wenigen Generationen muß es zur Unmöglichkeit werden, wenn nicht ein neues Prinzip der Auswahl gesetzt wird.

Frühere Geschlechter suchten nicht, Unsterblichkeit so billig zu erkaufen, sie dachten nicht der Zukunft in dem Sinne, daß sie jeder historischen Neugierde vorarbeiteten. Aus den Steuerbüchern, die für den Gebrauch des Tages bestimmt waren, müssen nachträglich Namen und Lebensdaten großer Männer zusammengesucht werden. Heut denkt man zu viel und an nichts fast, als an die Zukunft. Es wird ihr ein Material von einer Ungeheuerlichkeit der Ausdehnung überliefert, die jeder einheitlichen Durchdringung spotten muß.

Die Bibliotheken stellen Berechnungen auf, wie ihre Gebäude anwachsen müssen, um der stets sich mehrenden Produktion Schritt zu halten. Man sucht nach Mitteln, die jährlich steigende Flut der Druckschriften einzudämmen. Das Mittel wird nicht gefunden werden, weil der Lesehunger immer mehr nach Sättigung verlangt. Aber man wird sich entschließen müssen, wieder vom Tage verschlingen zu lassen, was für den Tag geschaffen war. Die Auslese muß an die Stelle des Prinzipes der Vollständigkeit treten. Man muß dazu gelangen, von zwei Uebeln das kleinere zu wählen und mit hundert wertlosen Dingen auch ein wertvolles der Vergessenheit preiszugeben.

In Frankreich besteht die Vorschrift, daß jedes graphische Kunstwerk, das vor Nachdruck geschützt sein will, in einem Exemplar der Nationalbibliothek eingereicht werden muß. So fahren Wagenladungen von Papier in jedem Jahre durch die Tore. Aber weil man alles hat, hat man nichts. Es fehlt an Mitteln, diese Massen museumstechnisch zu bewältigen. Der Speicher bleibt unfruchtbar, bis die Auslese getroffen ist, bis auf einem großen Scheiterhaufen das Sterbliche der Kunst in Flammen aufgegangen sein wird, und nur das Unvergängliche geblieben.

Andere Sammlungen neuerer Kunst müssen versuchen, stetig selbst diese Auslese zu treffen. Aber auch ihnen muß Angst werden vor dem Umfang ihres ständig steigenden Materials. Jährlich ist ein bestimmter Etat zu verausgaben. Pflicht ist, die lebende Produktion zu unterstützen. So haben sich die Künstler gewöhnt, die Museen als ihre besten Abnehmer anzusehen. Einflußreiche Wortführer wissen den erforderlichen Druck auszuüben, auf daß jedem, der zur Clique gehört, sein zugemessen Teil werde. Und man braucht nicht bis in manche entlegene französische Provinzmuseen zu gehen, um das gleiche Schauspiel zu erleben, Säle voll mit riesigen Maschinen, an denen die Augen gleichgültiger Beschauer stumpf vorübergleiten.

Sollen wirklich kommende Geschlechter es uns danken, daß wir alle diese Werke sorglich für sie verwahrten, oder wären sie dankbarer, hinterließen wir ihnen nicht solche Last, überließen ihnen selbst die späte Auswahl und die Bestimmung über das, was würdig ist, einzugehen in die Unsterblichkeit, die eine öffentliche Galerie zu verbürgen scheint? Als vor nicht langer Zeit ein Museum sich entschloß, einen Teil seiner Bestände auf dem Wege der Versteigerung zu veräußern, war viel böses Blut unter den Künstlern, deren Werke das Urteil traf. Aber es wird auf die Dauer die einzig mögliche Selbsthilfe sein, will man nicht alle öffentlichen Gebäude mit ausrangierten Museumsbildern verunzieren.

Was dem Tage dient, soll mit dem Tage wieder schwinden. Es ist auch volkswirtschaftlich höchst bedenklich, Werte aufzustapeln, die künftiger Produktion im Wege stehen



Neue Pinakothek, München

A. ERDTELT
MÄDCHENBILDNIS



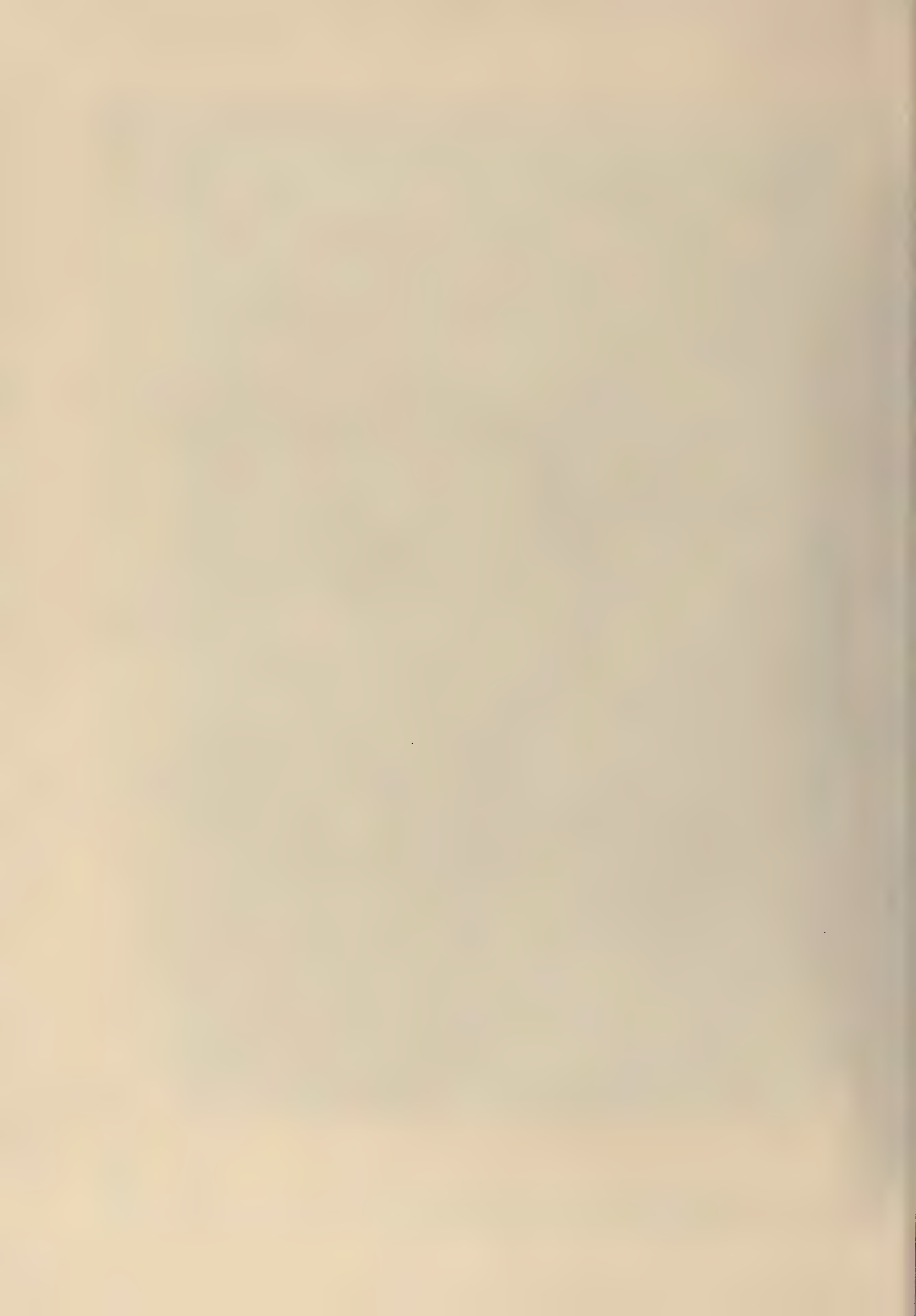
Neue Pinakothek,
München

A. v. MENZEL
FABRIKGEBÄUDE IM MONDSCHEIN



Neue Pinakothek,
München

A. v. MENZEL
BEIM LAMPENLICHT



O. SEITZ STUDIE

Neue Pinakothek, München

müssen. In Frankreich, wo nicht der Bevölkerungszuwachs ständig für neuen Bedarf sorgt, blüht der Antiquitätenhandel. Möbel und Geräte wechseln nur den Besitzer, sie gehen von einer Hand zur anderen, und sie sind notwendig billiger als neue Ware, weil kein Produzent zu entlohnen ist. Sie müssen billiger bleiben, bis aus der Antiquität die Rarität geworden ist. Aber allzu sorgliches Aufstapeln des Kunstgutes läßt es auch dazu nicht mehr werden.

Die Künstler hätten selbst ein Interesse daran, nicht jedes Werk mit der Anwartschaft auf Unsterblichkeit auftreten zu lassen. Und eines Tages wird man vielleicht das Hausgesetz des Britischen Museums, das Werken lebender Künstler den Eintritt verwehrt, als segensreich empfinden. Auch die Kirche kanonisiert ihre Heiligen erst nach ihrem Tode. Auf den Tafeln der mittelalterlichen Maler unterscheidet deutlich ein goldener Nimbus die Auserwählten von dem Volke. Nicht jeder Gläubige wird der Auszeichnung teilhaftig, sondern nur, wer im Leben und Sterben sich ihrer wahrhaft würdig erwiesen.

Der Heiligenschein der Großen goldenen Medaille läßt sich leichter verdienen. Die Kunstakademien sind weniger vorsichtig in



HANS THOMA BILDNIS DES MALERS OTTO FROLICHER
Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart

der Wahl ihrer Würdenträger. Und wer einmal die Auszeichnung empfing, steht für immer in der Liste derer, die in Frankreich „die Unsterblichen" heißen.

Die Gegenwart hat sich zu oft getäuscht, um über Ewigkeitswerte noch entscheiden zu dürfen. Den Offiziellen mißtraut man seit langem. Aber um die Anwartschaft der Wilden auf ewiges Leben steht es nicht viel besser. Wenn auch die Genies oftmals zu ihrer Zeit verkannt wurden, so ist darum noch lange nicht jeder Verkannte ein Genie.

Heut leben nicht wenige Künstler von dem Ruhme, den man ihren größeren Vorläufern schuldig geblieben ist. Es werden zu viele Wechsel auf die Zukunft ausgestellt. Man gibt Vorschuß auf den Ruhm von morgen, nimmt das Unfertige als Versprechung und fürchtet nichts mehr, als in ein paar Jahren einen eigenen Irrtum eingestehen zu müssen.

So hat man sich gewöhnt, vom Kunstrichter das Amt des Propheten zu fordern. Er soll nicht sagen, was ihm schön dünkt, und anderen, die es nicht sehen, zeigen, warum es ihm so dünkt, sondern er soll die Erscheinungen sub specie aeternitatis würdigen. Und der Kritiker selbst fühlt diese Verpflichtung. Er kann nicht umhin, ein jedes Werk unter dem Gesichtspunkt des Ewigkeitswertes anzusehen, weil alle Welt durchdrungen ist von dem Ewigkeitsgehalt der Kunst.

Wer ein Bild besitzt, fühlt sich als Hüter eines Menschheitsschatzes, anstatt sich naiv daran zu erfreuen. Die Kunst aber sollte zum Leben gehören, nicht über ihm stehen. Nur die Seltenen vermögen sich so weit zu erheben, daß über ihre Zeit hinaus ihr Werk auch späteren Geschlechtern lebendig bleibt.

Aber jeder Maler, der seinen Namen im Ausstellungskatalog gedruckt sieht, glaubt



Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

A. BÖCKLIN
PAN

Neue Pinakothek, München



E. MANET — IM BOOT

Neue Pinakothek, München

seines Anteils an der Unsterblichkeit sicher. Er dünkt sich mehr als gewöhnliche Menschen. Er begnügt sich nicht, sein Handwerk zu üben, um der Gegenwart zu dienen, sondern er fühlt sich als Glied in der Kette einer Entwicklung. Er wird der Märtyrer seines Unsterblichkeitsglaubens. Er macht sich freiwillig zum Ausgestoßenen seiner Zeit, in dem eitlen Wahn, daß die Ewigkeit ihm gehöre.

An manchen Mißständen unseres heutigen Künstlerlebens trägt dieser Wahn die Hauptschuld. Eine Gruppe italienischer Halbkünstler, deren theoretische Konsequenz erstaunlich ist, schrieb den Namen der Zukunft und die Absage an die Gegenwart auf ihre Fahne, die sie mit einem in künstlerischen Dingen bisher noch nicht dagewesenen Aufwand an Reklame durch die Hauptstädte Europas trug. Die Futuristen wollen für künftige Menschen malen, sie wollen eine Entwicklung fortführen, von einer angeblich logischen Erkenntnis geleitet.

Sie sind nicht die einzigen, die zu viel an die Zukunft denken. Wir alle tun es, aber wir wünschen uns Künstler, die mit beiden Füßen auf dem Boden der Gegenwart stehen, die es nicht an jedem Tage hören wollen, daß ihre Werke für die Ewigkeit geschaffen sind, denen es genügt, wenn Menschen sich ihrer Arbeit freuen und mit ihren Werken zu leben wünschen. Die Zukunft mag entscheiden, was auch ihr noch dient, aber sie wird nicht dulden, daß man ihr vorarbeite und einen Willen aufzuzwingen versuche. Denn auch sie muß wieder Gegenwart sein, und wir alle, die wir heut leben, müssen uns begnügen, das willenlose Material ihrer neuen Arbeit zu werden.

DAS MUSÉE RODIN

Nur einige Formalitäten sind noch zu erfüllen und der Plan, um den seit einer langen Reihe von Jahren eine Gruppe von Schriftstellern und Künstlern gekämpft haben, wird verwirklicht sein: Paris wird das Musée Rodin besitzen.

Man erinnert sich der Pressefehde, welche für das Gelingen dieses Projektes geführt worden ist. Das Verdienst, die Anhänger

des Gedankens aus allen Lagern zur geschlossenen Mitwirkung vereint zu haben, gebührt Judith Cladel, und ihr sei daher auch in erster Linie die öffentliche Anerkennung ausgesprochen. Vor der Kammer hat Paul Jacquier, der Unterstaatssekretär für die schönen Künste, in glücklichster Weise das Projekt vertreten und auch die Unterstützung, die der Abgeordnete Sempat ihm angedeihen ließ, sei nicht vergessen.

Es sind jetzt 5 Jahre, daß Auguste Rodin sich im Hotel Biron installierte; er mietete dort mehrere Räumlichkeiten, in welchen seine Arbeiten der letzten Jahre entstanden sind. „Im Augenblick, da das ehrwürdige Gebäude mit dem dazu gehörigen Garten von der Zerstörung bedroht wurde", schreibt Judith Cladel, „entschließt sich der Meister, sie zu retten". Er ließ es sich viel Zeit und viel Mühe kosten, dieses Ziel zu erreichen, und es gelang ihm schließlich, nachdem er einen dringenden Appell an die politische, künstlerische und literarische Welt richtete. Diese Initiative des großen Meisters, diesen Bau zu erhalten, sollte nun seine Anerkennung dadurch finden, daß man ihm den Genuß dieser köstlichen von Jacques Gabriel im Jahre 1775 für den Marschall G. von Biron erbauten Behausung gewährte. Hier wird nun Rodin nach freiem Willen seine eigenen Werke und einen Teil seiner Sammlungen aufstellen. Er bleibt für Lebenszeit Bewohner und Konservator dieser Sammlung und zwanzig Jahre lang nach seinem Tod werden diese Werke in der Aufstellung, die er ihnen gegeben haben wird, zu sehen sein. Später soll sie dann der Louvre aufnehmen.

Die Werke Rodins sind zahlreich und das Geschenk, das er seinem Lande unter der Bedingung, daß diese Werke der Öffentlichkeit in dem Raume, den Rodin nunmehr gewählt hat, gezeigt werden, macht, kommt einem unschätzbaren Schatze gleich.

Tritt man in das viereckige, mit Säulen geschmückte Vestibül ein, so fällt der Blick zuerst auf die großen Bronzen: „L'homme qui marche", „Eva" und „Johannes der Täufer", die unseren Lesern von unseren Abbildungen her (s. unsere Rodinaufsätze in Jahrg. 1904/05, S. 289—342, und Jahrg. 1910/11, S. 25—48) bekannt sind. „Das eherne Zeitalter" hat auf dem Absatz der breiten Steintreppe, die zum



C. PISSARRO LANDSTRASSE

Neue Pinakothek, München

ersten Stockwerk führt, Aufstellung gefunden. Der Gesamteindruck der Säle im ersten Stock ist von größter Wirkung. Die Sorgfalt, die Rodin bei Aufstellung jedes einzelnen seiner Werke hat walten lassen, ist augenfällig. Seit langem arbeitet er ja in der Tat daran, diese Werke in das Licht und an den Platz zu stellen, in welchem sie am vorzüglichsten zur Geltung kommen. Nicht eine Museumsordnung hat hier Platz gegriffen, sondern die Ordnung durch den Schöpfer selbst. Blöcke, die von oben gesehen sein sollen, sind auf Sockel aufgestellt, deren Höhe diesen Anforderungen in genauester Weise angemessen ist. So wird der Meister uns einst sein Werk in der vollendetsten Darbietung, die sich denken läßt, hinterlassen.

An anderer Stelle finden wir die Skizzen zu den Statuen und Denkmälern, welche die ganze Welt kennt. Einige davon sind in verschiedenen Exemplaren vorhanden und wenn man das erste mit dem zweiten und dritten vergleicht, so entdeckt man das Tasten des schöpferischen Gedankens, bis er zum vollendetsten Ausdruck gelangt ist. Auch Skizzen zu Entwürfen, die nicht zur Ausführung gelangt sind, haben in dieser Abteilung ihre Aufstellung gefunden.

Eine zweite Abteilung zeigt die Gipsmodelle und Bronzereproduktionen aller Werke des Meisters, die Fülle, die sich hier auftut, ist überwältigend. Nichts kann von der erstaunlichen Vielseitigkeit des Rodinschen Werkes eine bessere Vorstellung geben, als diese Sammlung.

Weiterhin folgen Gruppen in Marmor, Bronze, Terrakotten.

Seine Antikensammlung hat Rodin verstanden, zu einer außerordentlich reichen und vielseitigen auszugestalten. Es ist ihm dies durch Ankäufe gelungen, die er, sich oft dem Zufall überlassend, auf seinen Promenaden in Paris gemacht hat. Aufgestellt ist diese Sammlung im Hotel Biron jetzt noch nicht, man kann sie aber in Meudon in der Besitzung, die der Meister dort hat, sehen. Sie zeigt er seinen Besuchern stets in erster Linie. Im Hotel Biron werden die wichtigsten Stücke dieser Sammlung in ähnlicher Weise wie in Meudon, im Freien, also in dem Licht, für welches sie einstens geschaffen wurden, Aufstellung finden. Rodin legt darauf großen Wert, und er hat Recht daran, denn wir werden auf diese Weise den Genuß haben, diese Antiken einmal wegen der ihnen innewohnenden Schönheit zu bewundern und dann auch wegen der Art der Darbietung, welche der größte Bildhauer unserer Epoche ihnen anzuweisen weiß.

Ich werde nie das Wort, das Rodin einmal vor einem kleinen kopflosen Fauntorso von Praxiteles ausgesprochen hat vergessen: „Er hat keinen Kopf, aber er lächelt trotzdem.“ Glückliches Schicksal der Dinge, wenn sie die Atmosphäre und die Umgebung gefunden haben, welche ihnen so oft in den schönsten Museen fehlen!

Die Sammlungen Rodins umfassen außerdem Fragmente von höchstem Werte von Phidias, römische Torsi und Büsten, mittelalterliche Darstellungen der Jungfrau und Christi, Werke der Renaissance, japanische und chinesische Antiken, persische Stoffe und einige sehr schöne ägyptische Statuen.

Und endlich, um nicht eine der packendsten Seiten seines Werkes zu vergessen, sei noch erwähnt, daß eine riesige Zahl von Zeichnungen des Meisters im Hotel Biron aufgestellt sind, Zeichnungen von Antiken, die die ersten Kunstversuche Rodins zeigen, Gouachezeichnungen und Federzeichnungen, die letzteren wohl die charakteristischsten Beispiele dieser Art von seiner Hand.

Schon unsere kurze Aufzählung muß die außerordentliche Bedeutung dieser Schöpfung für Frankreich unzweifelhaft erscheinen lassen, und diese Bedeutung besteht nicht nur für unsere heutigen Tage, denn wie die Kunst Rodins für alle Zeiten leben wird, wird auch die hier in so vollendeter Form erfolgte Aufstellung seines Lebenswerkes für die künftige plastische Kunst eine Mission erfüllen und mit der gleichen Genugtuung, mit welcher das Projekt von allem Anfang an in Frankreich begrüßt worden ist, sieht man der demnächst erfolgenden Eröffnung dieses Museums, welches im Kunstleben eine so eigenartige Stellung einnehmen wird, entgegen.

MÜNCHNER KUNSTFRAGEN

Seit langem beschäftigt die Gemüter der Münchner Kunstfreunde die Frage des Neubaus einer staatlichen „Modernen Galerie“. Im Etat des Kultusministeriums sind dafür 2½ Millionen Mark eingesetzt, die der Landtag jetzt bewilligen soll. Er wird nicht ohne weiteres Ja und Amen sagen. Er wird die leidige Bauplatzfrage akut machen und wird hinweisen auf die vorzügliche Neuordnung, die Professor Heinz Braune in der Neuen Pinakothek vornahm und die den Besitz des bayerischen Staates an hervorragenden Werken neuerer Kunst vorteilhaft zur Geltung bringt. Es wird auch neuerdings die Forderung laut werden, einen Teil der Staatsankäufe der Provinz, d. h. den Provinzhauptstädten, zukommen zu lassen. Das ist ein Verlangen, dem wohl niemand bereitwilliger entsprechen wird, als die Leitung unserer Staatssammlungen selbst. Denn unter den Werken, die sie als Erbe ihrer Vorgängerinnen übernahm, sind viele, die zwar eine pro-



P. CÉZANNE SELBSTPORTRÄT

Neue Pinakothek, München

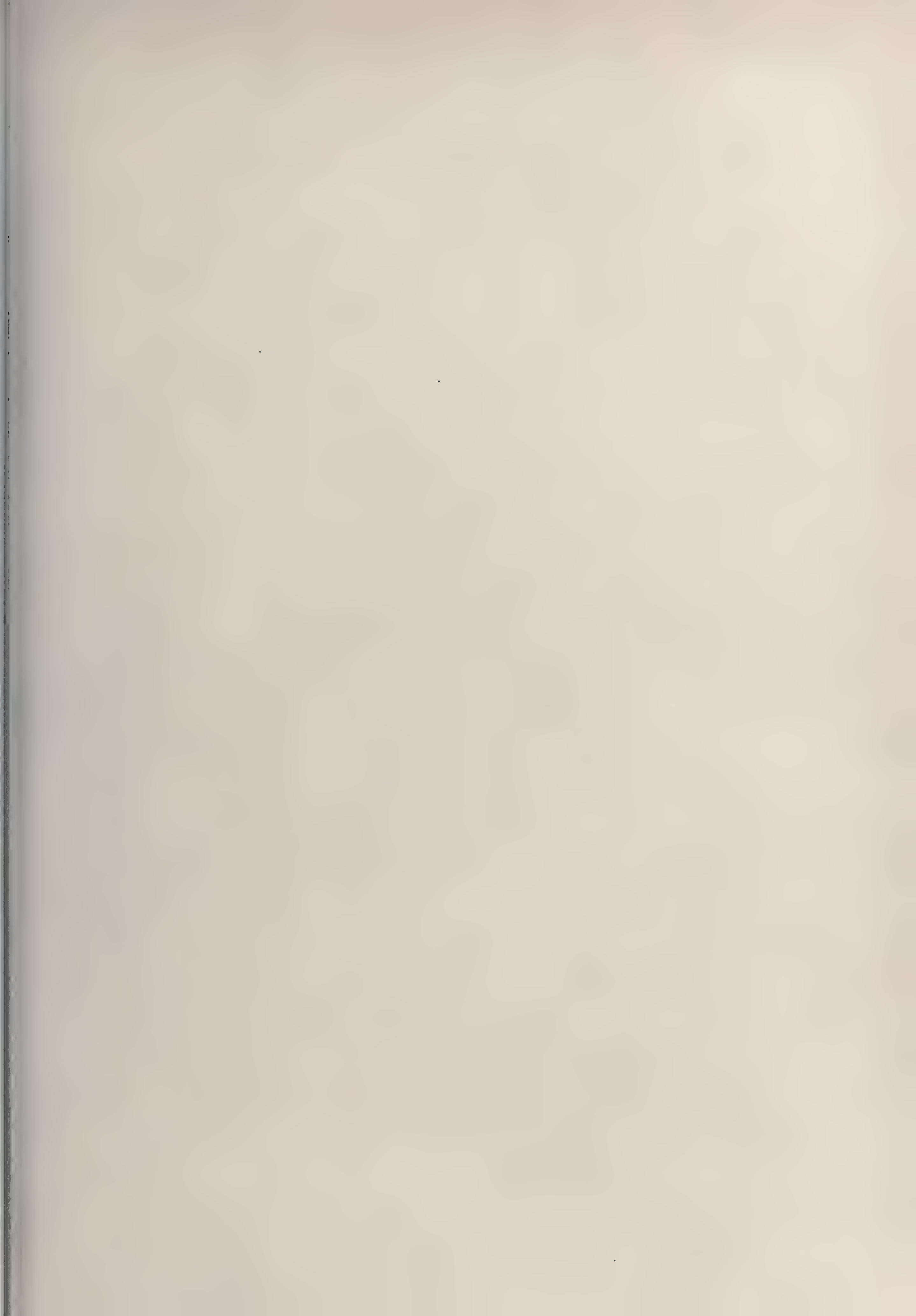
vinziale Galerie zu zieren vermögen, die aber keinen Platz beanspruchen dürfen in einer Sammlung, die ein Spiegelbild der Entwicklung der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts sein soll. Was aber die „Auffrischung" der Neuen Pinakothek selbst anlangt, so stellt sie trotz ihres vorzüglichen Eindrucks wieder lediglich ein Provisorium dar. Nur durch eine ganz raffinierte Kunst des Hängens und durch unerbittliche Strenge der Auswahl gelang es, diesen vorläufigen Abschluß zu geben. Die Unterbringung der französischen Kunstwerke, der sogenannten „Tschudi-Gedächtnisspende", im Untergeschoß der Neuen Pinakothek, macht den Eindruck des Momentanen. Dazu hoffen wir, daß unser Besitz an Werken neuer Kunst sich doch Jahr um Jahr mehre, damit wir gegenüber der Berliner Nationalgalerie uns einigermaßen behaupten können und der Konkurrenz, besonders der unermüdlich tätigen rheinischen Städte, nicht erliegen. Wollen wir aber in fünf Jahren — und da wird auch keine „Durchforstung" mehr möglich sein und eine Neuhängung nichts mehr helfen — nicht wieder so weit sein, wie vor kurzem, so müssen wir an eine Unterkunft für die bevorstehenden Neuerwerbungen, unter denen sich auch Marées' Fresken aus der Zoologischen Station in Neapel befinden werden, beizeiten denken. Der Neubau ist also nicht zu umgehen. Ihn, wie einmal ernsthaft erwogen wurde, räumlich von den beiden Pinakotheken zu trennen und an der Prinzregentenstraße, gegenüber dem Bayerischen Nationalmuseum zu errichten, wofür ein Projekt E. von Seidls vorliegt, erscheint durchaus verfehlt. Er gehört zu den Pinakotheken an die Theresienstraße. Es gibt einen Vorschlag von Adolf von Hildebrand, einen Parallelbau zwischen den beiden Pinakotheken aufzuführen, der eine nahezu ideale Lösung der Baufrage darstellt. Das Areal gegenüber dem Nationalmuseum aber muß für das künftige Kunstgewerbemuseum, eventuell auch für einen notwendig werdenden Neubau der Kunstgewerbeschule aufgespart bleiben.

Die Museumsneuordnung wirft indessen schon ihre Schatten voraus. Man bedarf Platzes für mancherlei Zwecke, bis der Neubau genehmigt ist, bis er unter Dach und Fach kommt. Die Neue Pinakothek kann die an sich recht bedeutungslose, aber aus Pietät für Ludwig I. immer noch aufbewahrte Sammlung von Porzellangemälden nicht mehr beherbergen. Aehnlich ergeht es im Gebäude der Alten Pinakothek mit der Vasensammlung, denn auch die graphische Sammlung bedarf neuer Räume, um sich auszudehnen. Man verfiel also darauf, Vasensammlung und Porzellangemäldesammlung in das K. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, gegenüber der K. Glyptothek, zu verlegen. Nun ist aber dieses Gebäude mit seinen sehr günstigen, intimen Ausstellungsräumen seit etwa 15 Jahren mietweise dem „Verein bildender Künstler Münchens", der „Secession", überlassen. Die Secession hat dort nicht nur eine ideale Ausstellungsstätte gefunden, die ihr Sommer und Winter gleicherweise zur Verfügung stand, so daß alljährlich drei Ausstellungen veranstaltet werden konnten, was nicht unbeträchtliche Bewegung in den Münchner Kunstbetrieb brachte, sondern sie hatte auch ihre recht wertvolle und interessante Sammlung von Werken ihrer Mitglieder, namentlich der schon verstorbenen, die sogenannte „Secessions-Galerie", in dem Gebäude aufgestellt. Nun sieht sich die Secession auf die Straße gesetzt. Denn der Vorschlag, der ihr gemacht wurde, die Hälfte des Glaspalasts als Ersatz anzunehmen, ist durchaus indiskutabel. Hier sind wegen der mangelnden Heizverhältnisse nur Sommerausstellungen möglich, hier bietet sich keine Gelegenheit, die Galerie aufzustellen, und überdies: ist das überhaupt denkbar, daß in dem gleichen Haus gleichzeitig zwei Ausstellungen, jede mit besonderem Eintrittsgeld, stattfinden? Denn natürlich würde der Münchner Künstlergenossenschaft, der Vereinigung der Konservativen, der andere Flügel des Glaspalasts erhalten bleiben. So sieht sich denn die „Secession" vor die Notwendigkeit gestellt, aus eigenen Mitteln einen Ausstellungsbau aufzuführen oder irgend ein passendes Gebäude dazu umzugestalten. Diese Maßnahme ist um so schwieriger in einer Zeit wie dieser, wo es innerhalb der „Secession" selbst Irrungen und Wirrungen, Spaltungen und Parteiungen gibt. Eine Gruppe sehr fortschrittlich gesinnter, junger Secessionisten, deren geistiger Führer Albert Weisgerber ist, hat schon seit langem Anspruch erhoben, mehr zur Geltung zu kommen als bisher. Man hat ihr daraufhin innerhalb der Secession zwei Säle mit eigener Jury angeboten, aber das erschien dieser Interessentengruppe zu wenig und sie beschloß den Austritt aus der „Secession" und die Gründung einer neuen Gruppe, die nach Berliner Vorbild den Namen „Die neue Secession" trägt. Da man in München gewohnt ist, daß neue Künstlergruppen die sonderbarsten Gebäude zum Unterschlupf wählen, so die „Juryfreie" einst den Hopfenboden der Schrannenhalle und neuerdings das Palmenhaus des Botanischen Gartens, kann es nicht verwunderlich erscheinen, daß „Die neue Secession" in der Künstlichen Eisbahn ihre erste Ausstellung veranstalten will.



P. CÉZANNE — STILLEBEN

Neue Pinakothek, München





OTTO BAURIEDL　　BLÜHENDE BERGWIESE



OTTO BAURIEDL LICHTER AM WILDEN KAISER

OTTO BAURIEDL

Von Richard Braungart

Es gibt Leute, die allen Ernstes behaupten, die Dinge um uns (und wohl auch wir selber) existieren gar nicht wirklich, sondern nur in unserer Vorstellung, und durch diese. Diesen Satz könnte man natürlich auch so formulieren: Die Dinge existieren so oft, haben so viele Erscheinungsformen, als es Menschen gibt; denn nicht zwei Menschen sehen ein und dasselbe Ding absolut gleich. Man sieht ja die Dinge nicht nur mit den physischen, sondern auch mit den geistigen Augen; d. h. unsere ganze Lebenserfahrung, alles, was wir von den Dingen und ihren Beziehungen zueinander und zu uns wissen, spielt beim Sehen eine wichtige Rolle. Und sind schon die physischen Augen unendlich verschieden, so sind es die geistigen noch mehr. Kurz und gut: es ist leicht zu begreifen, daß niemand irgend etwas, einen Menschen z. B. oder eine Landschaft, genau so sieht wie ein anderer. Und daraus folgt ohne weiteres, daß die Leute, deren Metier es ist, über ihre Eindrücke von den Dingen mit Pinsel und Leinwand zu referieren, über den gleichen Gegenstand oft gänzlich verschieden aussagen. Und wenn dieser Gegenstand die Natur ist, so resultiert daraus, daß niemals zwei Landschaftsmaler das gleiche Motiv ganz gleich malen.

Diese Feststellung ist nicht so unwichtig, als man vielleicht annehmen mag; denn sie erklärt uns mühelos, wie es kommt, daß uns immer wieder Maler mit der Schilderung tausendmal gemalter Dinge fesseln und erfreuen können. Wir fühlen eben immer das Besondere, das Andere und Neue, und werden darum nicht satt, uns das alte Motiv stets wieder von neuem variieren zu lassen. Was wäre z. B. schon öfter, und man möchte meinen, erschöpfender behandelt worden als eine Sommerwiese, ein Laubwald, ein Gebirgstal, verschneite Berge, blühende und herbstbunte

---

Sämtliche Reproduktionen dieses Aufsatzes sind nach Originalen, die uns Brakls Kunsthaus, München, zur Verfügung stellte, hergestellt.



OTTO BAURIEDL GARDASEE

Bäume usw.? Man könnte fast sagen, das seien die Urthemata der Landschaftsmalerei. Und doch: schon die kleinsten Auffassungsunterschiede bewirken, daß wir sie immer zum ersten Male dargestellt zu sehen meinen; um wie viel mehr nun erst dann, wenn einer sie mit eigenen Augen ansieht und uns diesen seinen Eindruck auch restlos-treu vermitteln kann!

So ein Künstler, der uns fortwährend die alltäglichsten Dinge von der Welt neu erleben läßt und uns mit einem Naturabbild beschenkt, das, zugleich subjektiv und objektiv gesehen, von seinem Schöpfer fast nicht weniger verrät wie von der Natur selbst, ist Otto Bauriedl. Von Geburt ein Münchener und in seinem ganzen Wesen, mit der Klarheit des Blickes, seinem Sinn für die Wirklichkeit und seiner lebenbejahenden Fröhlichkeit der typische Oberbayer, gibt er wohl in einem bestimmten Sinne auch das, was man Heimatkunst nennt. Aber er ist durchaus nicht auf dieses Schlagwort festzulegen. Bauriedls Kunst strebt, bei all seiner Liebe zu den traulichen Winkeln der engeren und weiteren Heimat, doch zum Typischen, zur Landschaft schlechthin, die nur mehr in zweiter oder dritter Linie Porträt, in erster Linie aber ein „Stück Natur, gesehen durch ein Temperament" sein will. Ihr Ausgangspunkt ist die Zeichnung, die zeichnerische Form. Sie ist der starke Knochenbau, der den Körper dieser Kunst zusammenhält und der Farbe zum Traggerüst dient. Diese Farbe aber ist von einer Frische und einem Glanz und so ganz durchtränkt von Licht, wie man das nicht oft findet, besonders nicht bei Arbeiten in der Technik (Wasserfarbentempera), die Bauriedl für seine kleineren Bilder fast ausschließlich anwendet. Neuerdings ist er mit Energie auch zur Oelfarbe und zu größeren Formaten übergegangen und es ist sehr reizvoll, zu beobachten, wie



OTTO BAURIEDL DOLOMITENBÄCHLEIN

auch der ganze Duktus seiner Landschaften dadurch allmählich straffer, weiter und großzügiger, und wie die Farbe kräftiger, bunter, leuchtender geworden ist. Es gibt da z. B. Motive aus den Nordtiroler Bergen, mit kräftig geformten, fast möchte man sagen, leise stilisierten Berghintergründen und Wiesen im Vordergrund, auf denen ein paar unkrautartig wuchernde Blumen und damit gewisse Farben (weiß, lila, gelb) dominieren. Das erzeugt Kontraste, die sich prächtig ausgleichen lassen. Und man darf auch niemals unterschätzen, wie klug so ein Naturausschnitt, bei aller objektiven Treue, doch gewählt und in den Rahmen gesehen ist. Er könnte sonst niemals so vollkommen ungesucht und natürlich wirken.

Den Winter hat Bauriedl auch schon ungezählte Male geschildert, den imposanten Bergwinter vor allem, verschneite Fichten, die wie verzaubert aussehen, die Wände und Schneefelder des Wetterstein- und Karwendelgebirges und noch gar manches Motiv, das nur ein kühner Skifahrer ersteigt und den Schneestürmen und dem Frost abtrotzt. Dazwischenhinein hat er die feinen Silbertöne des Herbstes an der Isar in der Nähe Münchens, bei Harlaching und Großhesselohe, gemalt. Aber auch in den Südtiroler Bergen finden wir ihn, im Pustertal z. B., wo er die satten, warmen Farben eines schon ein wenig italienisch anmutenden Herbstes festhält, und am Gardasee, den er natürlich mit deutschen Augen und doch auch mit sicherem Instinkt für das Besondere dieser ganz anders gearteten Natur sieht. Am wohlsten freilich fühlt er sich immer in den Bergen nördlich des Brenner und besonders im bayerischen Oberland. Hier wird er nicht müde, nach Motiven zu jagen, und wir werden nicht müde, sie zu sehen; denn es ist ein Reichtum in diesen Bildern, der sie beinahe so unerschöpflich macht, wie es die Natur selbst ist. Sie sind mit jener Liebe zu den



OTTO BAURIEDL — BERGSEE

kleinsten Kleinigkeiten in der Natur gemalt, die ja von jeher etwas spezifisch Deutsches gewesen ist; man kann sozusagen spazieren gehen in diesen Landschaften und wird nicht fertig mit dem Schauen. Aber nie drängt sich das Detail vor, nie stört es die Wirkung des Ganzen; es ist für den Blick aus der Nähe, wie die großen Flächen und festen Formen seiner Bilder für das Beschauen aus einiger Entfernung. Ganz frei ist diese Kunst von allen Einflüssen fremdländischer Modemalerei; sie läßt sich aber auch keiner von den einheimischen Schulen angliedern. Trotzdem ist sie so modern, als eine vernünftige Kunst überhaupt sein kann, und so bodenständig, daß man sie sich kaum irgendwo anders als in München gewachsen denken könnte. Und der Grund dieser Erscheinung? Sie ist echt, ehrlich und gesund. Sie setzt der Natur eine Persönlichkeit entgegen, die sich zu behaupten versteht, aber die Natur nicht vergewaltigt, sie im Gegenteil als unantastbar respektiert. Und die vielmißhandelte zeigt sich dankbar dafür und offenbart dem Künstler freiwillig Reize und Geheimnisse, die sie andern auch gezwungen niemals preisgibt.

ZUM UMBAU IN DER KGL. NATIONALGALERIE IN BERLIN

Am 14. März lud die Direktion der Nationalgalerie zur Besichtigung der neueröffneten unteren Räume ein. Den Besuchern, die die alte Anordnung in der Erinnerung hatten, bot sich ein ganz neues Bild dar. Jener lichtlose Mittelsaal ist verschwunden und der von ihm eingenommene Platz ist zu den rechts und links liegenden Sälen hinzugezogen worden. Diese haben dadurch eine sehr große Tiefe erhalten. Das ist nun an sich nicht sehr erfreulich. Jedoch geben die großen Fenster genügendes Licht, auch für die Bilder der hinteren Wandteile, und es ist an Behangfläche viel gewonnen worden. Die Türen sind in wechselnder Entfernung in die Nähe der Fensterwände verlegt worden. Damit ist ein lang empfundener Mangel der früheren Anordnung beseitigt. Die Räume haben an Geschlossenheit gewonnen und die Durchblicke geben Gelegenheit, einzelne Bilder sehr wirkungsvoll für den Eintretenden hervorzuheben. Am schwierigsten war für den Umbau jener Teil, der in dem halbkreisförmigen hinteren Abschluß des Gebäudes eine Folge von fünf Kabinetten enthält. Sie waren früher von keilförmiger Gestalt und öffneten sich nach der Mitte des Baues in hohen Arkaden. Dadurch ergab sich hier besonders stark der Mißstand, daß der Eintretende sich dem Fenster gegenüber befand und mit der Blendung im Gesicht den Raum durchschreiten mußte, um erst dann mit der Lichtquelle im Rücken die Betrachtung der Bilder beginnen zu können. Bei der neuen

Anordnung sind diese Kabinette direkt untereinander verbunden, so daß man durch die Türen auf die Bilderwände der anliegenden Räume blickt. Der Grundriß der Kabinette ist oval. Ob diese Form unvermeidlich war? Sie wirkt nicht sehr günstig, denn man verliert beim Durchschreiten dieser Folge von radial angeordneten Ovalen das Gefühl für die architektonische Bedingtheit. Und die Verbindung ebener Bildflächen mit geschwungenen Wandflächen ist, besonders bei größeren Bildern, recht unerfreulich. Die Verteilung der Bilder in den neuhergerichteten Räumen ist sehr planmäßig so erfolgt, daß links die „Stilisten“ von Böcklin über Feuerbach zu Marées, rechts die „Naturalisten“ von Leibl und seinem Kreis nebst Thoma und Trübner zu Liebermann und den Impressionisten verteilt sind, während die Räume des Umgangs die Menzelsammlung aufgenommen haben. Sehr geschlossen wirkt besonders die linke Hälfte, in der Böcklin in zwei Sälen gut zur Geltung kommt, Feuerbach einen Raum sehr würdig füllt und im vierten Raum einige der schönsten Arbeiten von Marées, die seine überragende Bedeutung ahnen lassen, vereinigt sind. Als Wandbespannung ist in diesen Räumen ein warmes Rot gewählt, das gut zu den Bildern gestimmt ist. Störend wirkt nur die überreiche Anwendung von vergoldeten Leisten und Karniesen und ein Zuviel an ornamentalen Füllungen. Die Menzel-Abteilung ist mit grünen Wandbespannungen versehen, deren Farbe man wohl etwas diskreter gewünscht hätte, die aber im Ganzen für die Bilder und Zeichnungen einen guten Hintergrund geben. Die dritte Abteilung hat eine sahnengelbe Wandbespannung mit grauen Leisten und Friesen erhalten, die für die impressionistischen Bilder gut wirkt, für Leibl aber und die verwandten Bilder zu kühl und farblos ist. Leibl steht eben doch koloristisch einem Marées viel näher als einem Liebermann und hätte bei einer farbigen Wandbebespannung sehr viel bessere Wirkung getan. So wollen sich denn seine Bilder auch nicht recht mit den Steglitzer Wandbildern von Klinger vertragen, die in einem tribunenartigen Ausbau desselben Raumes in eine weiße Vertäfelung eingelassen sind und ihrerseits in dieser weißen Umrahmung sehr gut zur Geltung kommen. Was in den beiden letzten Sälen um Liebermann vereinigt ist, wirkt nach den wohlgeschlossenen Kollektionen der anderen Räume noch etwas disparat. Hier wird eine spätere Zeit wohl strengere Maßstäbe anlegen und manches Bild durch ein anderes ersetzen, das sie für würdiger halten wird, neben Marées, Leibl und Liebermann seinen Platz in dieser Reihe zu erhalten.



OTTO BAURIEDL — BERGE IM FEBRUAR



F. KHNOPFF — ERINNERUNG AN BRÜGGE

FERNAND KHNOPFF

Von Rudolf Neter

Dort, wo eine stille Villenstraße zum Wald hinführt, liegt das Haus des Malers der Einsamkeiten und der schweigend erduldeten Grausamkeiten. Vor einigen Jahren noch war es schwer aufzufinden, dieses seltsame Haus. Dann aber brach plötzlich der lärmende Hexenzauber der Weltausstellung über jene kaum gekannte Gegend herein, und eine breite dreiste Landstraße zieht nun an jenem großen, feierlichen, scheuen Häusersarge vorbei, der in seinem Innern die Einsamkeit eines Einsamen birgt.

Es gibt mancherlei Wege, die zu jener abgeschlossenen Insel der Alleinseienden führen. Durch Ueberdruß und Uebergenuß hin, durch Verachtung und Verzweiflung hin, mag die Straße bei manchem gegangen sein, und ihr Ende ist oft genug dumpfe Trostlosigkeit. Bei Fernand Khnopff leitete der Pfad bedingungslos nach einer Höhe schillerndster, klarster, ungeahntester, raffiniertester Schönheit hin. Auf diesem Gipfel der Schönheit ist es einsam. Kühl und einsam wie Fernand Khnopff selbst. Und diese Schönheit hat mit dem Irdischen nichts mehr zu tun. Sie ist ein Traum. Träume sind Fernand Khnopffs Bilder und ein Traum, ein merkwürdiger, blinkender Traum, voll von Schönheitstrunkenheiten und Traurigkeiten ist dies Haus, das er sich gebaut hat, um darin zu leben.

Es ist unmöglich, sein Haus zu beschreiben und selbst Abbildungen würden nicht genügen, um jene Atmosphäre lebendig werden zu lassen, die in dieser Wohnstätte so stark den Geist ihres Schöpfers und Bewohners wiedergibt. Weiße, kalte Marmorkorridore, dann ein Blick auf die in leisem Gelb und Blau und Grün ineinanderfließende Pracht eines Tiffanyfensters. Würde man dieses Fenster öffnen, so rauschte der ganze grüne Prunk der Bäume des Waldes lebendig zu der Oeffnung herein. Stundenlang spinnt Khnopff seine Träume vor diesem feinen, fast unwirklichen Farbenklingen. Ich sah das Fenster stets geschlossen, und ich würde es natürlich finden, wenn Khnopff diese Sagenwelt des Gelb und Blau und Grün im Tiffanyglase der strahlenden brausend-lebenden Natur da draußen vorzöge.

Niemals in meinem Leben habe ich eine so menschlich nervös geschärfte Verfeinerung der Farbe gesehen, wie in diesem Khnopffschen Hause. Und niemals eine gleich kühle, vornehme Zurückhaltung. In dem weißen, marmornen Speisesaal, an dessen reinen kalten Wänden nur vereinzelte Bilder, fast alle von Khnopff selbst, hängen, stehen weder Tisch noch Stühle. Der Diener bringt sie herein, wenn Khnopff sich zur einsamen Mahlzeit

setzt, und räumt sie weg, wenn er aufsteht. Im Atelier liegt Höhenstille. Nur manchmal plätschert es in einem Marmorbrünnchen, wo wunderherrlich schillernde, scheinbar gleichgültig, in Wirklichkeit mit großer Sorgfalt hingestreute Muscheln liegen. Eine silberne Schildkröte hockt auf dem Boden. Khnopff sagt: „Sie machte zu viel Lärm beim Kriechen, darum ließ ich sie töten!“ Pose! wird man sagen. Gewiß! Es liegt Pose darin, wenn ein Mann so vor andern von seiner Geräuschempfindlichkeit spricht. Aber schauen Sie in dieses Gesicht, das so höflich und weltmännisch lächelt, und in das doch geheime, den andern fremde Schmerzen nervöse huschende Gräben gezogen haben! Der leise Spott in diesem Gesicht sieht wie eine ängstliche Abwehr aus. Nein, hier steht doch jemand vor uns, der am Rande des Alltags einhergeht, weil er den Alltag und sein lebendig starkes blödes Draufgehen und sein wildes Lärmen fürchtet. Hier steht jemand, der so weit vor diesem Lärmen geflüchtet ist, soweit bis hierher in diesen stolzen, kalten Sarg der Schönheit, in dem selbst das leise Kratzen der Schildkröte böse in die Ohren drang.

Auf einer Vitrine, in der köstlich feine Bijous ausgebreitet liegen, an deren Gläsern in glänzenden Tropfen Perlenketten hängen, auf deren Oberfläche ein wundersamer starrer halbgeflügelter Frauenkopf steht, auf dieser entzückendsten Vitrine von feinfingrigster Schönheit steht in goldenen Buchstaben das furchtbare Glaubensbekenntnis des Einsamen:

„On n'a que soi!“

Und nun hängen da vor uns die Bilder von Fernand Khnopff, durch deren Rahmen, wie durch Fenster, wir und alle Welt in seine Seele sehen. Fernand Khnopff und die Frau! Es ist zwingend logisch, daß diesem einsamen, einzigartigen Geiste von schmerzhaftester Empfindungsfähigkeit, daß diesem Manne aus dem fernen, unirdischen Reiche ausgesuchtester Schönheit, das Frauenideal ein Traum, und die Frau selbst etwas Grausames sein muß. Mit der ganzen, unglaublich fein vibrierenden, leise anklingenden Sensibilität kaum angetönter Farben, mit dem plötzlichen kleinodienhaften Aufblitzen eines Blau oder Schwefelgelb, hat er die Sphinx gemalt. Hohe, klugheitsreine, in der Mitte nach Khnopffschem Eigenwillen vom Rahmen abgeschnittene Stirn, graue tigerhafte, unergründliche und unerbittliche Augen und kühl grausam ein wenig geöffneter Mund. Ihre Krallen schlägt sie heimlich in das Jünglingsfleisch. Das ist der empfindlich vornehme Einsame, über dessen Haupte der Spruch: On n'a que soi! hängt,



F. KHNOPFF — UNE AILE BLEUE

in seinem Verhältnis zur Frau! Wenn Khnopff porträtiert, ist er liebenswürdig, elegant, weltmännisch. Immer feinfühlig, farbenvornehm und kühl, aber doch salonmäßig zu Komplimenten bereit. Aber wenn er von sich redet und der Frau! Das Erinnern an schweigend geduldete Grausamkeit umlagert sein ganzes Empfinden. Tiefe zurückgehaltene Schmerzen klingen mit. Und er malt sie immer wieder die Frauen, ohne Anklage, lediglich konstatierend, mit forschenden kühlen grauen Augen, in denen eine kleine lauernde Pupille steht. Die Lider prüfend, abwartend, halbgeschlossen, als sei die verborgene Tatze sprungbereit, die Nasenflügel beherrscht — wollüstig vibrierend, und der Mund scharf, unnachsichtig, grausam, furchtbar und in seiner leisen Oeffnung die gerade Reihe schneidender Zähne. Und immer wieder blitzt ein mysteriöses, strahlendes Kleinod wie an einem Zauberstabe in der zarten kühlen Farbeneinheit. On n'a que soi! Wie fern muß diesem unerhört Mißtrauischen im letzten Grund die Frau und jede Frau geblieben sein, und wie unnahbar und böse in der Seele schauen ihn ganz von der Ferne diese Frauenköpfe an, die er im Erinnern gemalt hat, als das wahre Bild schon geschwunden war, und das echte, innerliche, typische, das immerwährende für Khnopff, in all seinen blendend schönen grausamen Schmerzen hervortrat.

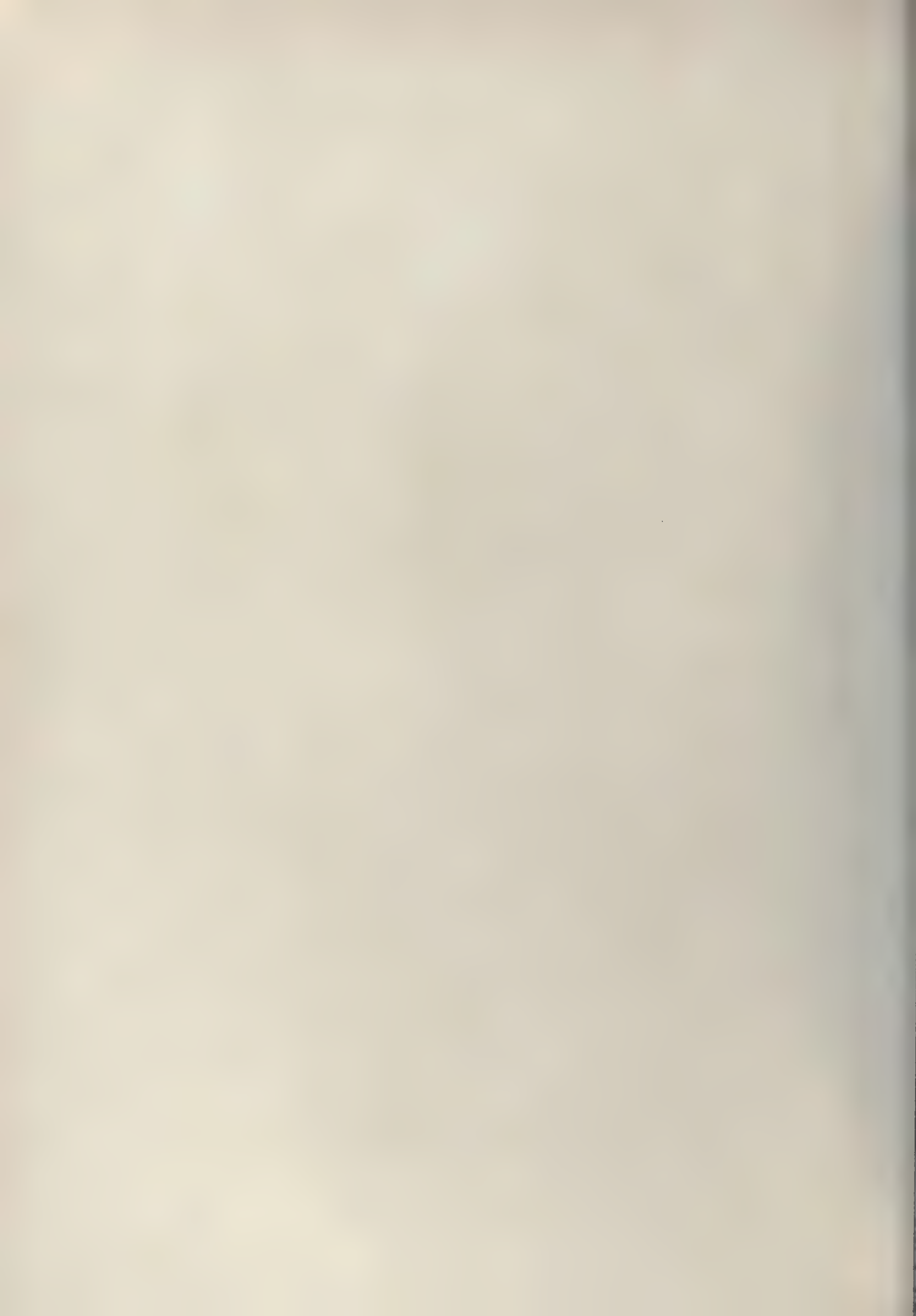


F. KHNOPFF BÜSTE

Dieser Mann hat das gestorbene Brügge gemalt. „Ich bin dort gewesen", sagt er „und bin durch die Schönheit der schlafenden Stadt gewandelt und dann habe ich mich gefürchtet, jemals dorthin wieder zurückzukehren." Auch das klingt ein wenig wie Koketterie, wenn es ausgesprochen wird, aber es wird zur Wahrheit, wenn man träumend vor seinen stillen, fast starr-stillen „Erinnerungen an Brügge" steht (Abb. S. 342). Ich war gerade jetzt in Brügge gewesen, und die glühende, farbige, flandrische Sonne lag auf den alten, grauen Steinen und die vollen leuchtenden Baumkronen spiegelten sich in den Kanälen, und von verborgenen Höfen aus schloß sich eine Märchenwunderwelt von gotischen Giebeln und hohen Türmen, und bizarren Brückchen und ruhigen Wassern, auf denen blinkende weiße Schwäne schwammen. Welch leuchtender Sonnenzauber! Welch unvergänglicher Glanz durch alle Jahrhunderte hindurch! Ich vergaß, daß diese Paläste leer sind und hinter den hohen Fenstern Säle liegen, die schon lange jedes prunkende Fest vergessen haben. Khnopff, der Einsame aber spürt die leeren Säle hinter den stolzen Mauern. Groß und abweisend und klösterlich ziehen die Fassaden



FERNAND KHNOPFF
DAS GEHEIMNIS



längs des Wassers hin und eisig spürt man, daß die Hand des Todes sie berührt hat. Sie stehen starr und steinern und sie sind gestorben. Das ist Khnopffs Erinnern an Brügge. Das ist Khnopff der Mensch, dem die tote Stadt das Leiden bringt, und das ist Khnopff, der Künstler, der uns vor seinem Bild von Brügge das ängstliche Schweigen in die Kehle legt.

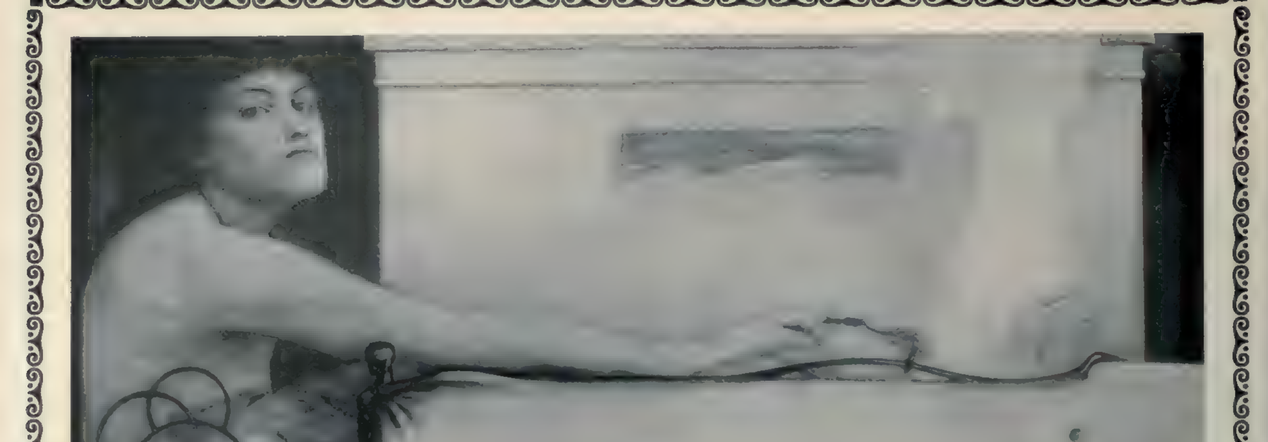
Sein Künstlertum teilt uns unhörbare Schwingungen mit, undefinierbare, unenträtselbare Seelenreize, die unfaßbar sind, wie die Töne der Musik. So im Bilde „Nahe beim Meer“ (Abb. S. 347), wo das Meer herübersingt in seinem ewigen Gleichklang zu der Frau mit den klugen, klaren, sinnenden Augen, alle seine Rätsel verhüllend und doch scheu und leis verratend.

Und wenn er Landschaften malt, so hören wir auch in diesen das leise Lied der trauernden Einsamkeit. Weite Flächen, durch die ein müder Weg in nicht endenwollende Fernen führt. Das Grün der Wiesen, leise silbrig abgetönt, der Himmel vorsichtig in seinem Blaugrau dazu abgestimmt. Auch hier wieder der große, unendlich zarte Schönheitsucher empfindlichster Farbenharmonien. Und auch hier wieder Khnopff, der Einsame, dem auch die Natur keine andere Freude bringt, als die der feinen Farbenunterschiede, dem sich auch die Natur so wenig gütig zeigt, wie die Frau, dem sie streng und abweisend und kalt und verschlossen gegenübersteht, genau so wie er zu ihr hingeht. Natur und Frau, sie sind voll blühender, überreicher, unendlich sich erneuernder Güte. Nur nicht für diesen stolzen, armen Alleinstehenden, der mit verbissener stachliger Melancholie die Mauer um sich gezogen hat: „On n'a que soi!“

Einheitlich und konsequent ist diese Persönlichkeit, die von der unnahbaren, hohen Burg ihrer Gedanken und Empfindungen aus die Welt und ihre Farben betrachtet. Und in dieser geschlossenen stolzen Einheitlichkeit liegt doch wieder eine Kraft, mag diese auch noch so sehr im scheinbaren Widerspruch stehen mit der ausgesuchten Zartheit seiner Farben und Formen, und der Unterwürfigkeit, mit der er die Grausamkeiten auf sich nimmt. Und diese Empfindung, daß hier eine starke Künstlerpersönlichkeit arbeitet, eine Persönlichkeit, die Neues schafft, weil sie persönlich ist, wurde mir am deutlichsten klar, als ich vor zwei Jahren die Entwürfe zu den dekorativen Decken und Wandbildern sah, die für das Rathaus der Brüsseler Vorstadt St. Gilles bestimmt sind. Der Einfachheit halber und der besseren Einklassierungsmöglichkeit wegen hat man gerne Khnopff als einen Nachfolger der Burne-Jones, der Walter Crane und Dante Gabriel Rossetti ausgegeben. Eine gewisse äußere Aehnlichkeit in der Form mag hierzu verleitet haben und gewiß hat Khnopff Anregungen von den Präraffaeliten erhal-



F. KHNOPFF — STUDIE. PORTRÄT EINER ENGLISCHEN DAME



F. KHNOPFF EIN OPFER

ten; er selbst hat einem Bild („I lock my doors upon myself“) eine englische Unterschrift gegeben. Aber er ist doch zu sehr einheitlich geprägte Natur, um als einfacher Nachfolger gelten zu können. Er ist nicht nur geistig durchaus selbständig. Er ist es auch künstlerisch. Gerade die dekorativen Wandgemälde beweisen das. Sie sind ganz klar und hell und licht. Nichts mehr von dem glühenden Prunk der Renaissance und des Barock, zu dem schwere Säulen und üppige oder tänzerische Ornamente gehören. Große, fast weiße Flächen, dazu die Figuren in leichten Farben eingetragen, ein Glanz von strahlenden blauen oder gelben Farbenbüscheln und dazwischen wieder irgendwo unter irgend welchem Vorwand ein leuchtendes Farbenkleinod „Die Anmut der Frau“ (Abb. S. 350). Mir scheint, daß hier zum ersten Male folgerichtig ein moderner Künstler für den weißen modernen, in blendendem elektrischem Lichte gebadeten Saale den passenden dekorativen Schmuck gefunden hat. Aus

F. KHNOPFF PORTRÄT MLLE G. P.

der Khnopffschen Kunst heraus ist dieser neue Stil erwachsen, der keineswegs neue, physikalisch ausbalancierte Farbenwagnisse will, sondern lediglich die kühne, klare und unendlich feinfühlige Neuordnung eines allerdings bis zum genialen raffiniert empfindlichen Farbenästheten sind. Es bleibt nun den Stadtvätern von St. Gilles überlassen, ob sie für diese glänzenden und einzigartigen Panneaux auch den richtigen Saal herstellen werden, oder ob sie in letzter Stunde an die Stelle eines modernen Architekten den gelehrten Vertreter der Stile irgendeines der vielen in Belgien so außerordentlich beliebten französischen Ludwige setzen.

Daß sich die Belgier weidlich über die dekorativen Entwürfe Khnopffs geärgert haben, als sie zum ersten Male in der Printempsausstellung zu sehen waren, können wir dem Maler zu seiner Ehre bezeugen. In Belgien ist es allein die saftig gesunde „Art flamand“, die sich der allgemeinen Wertschätzung erfreut.

Die derbe, lustige, draufgängerische, unnachdenkliche Freude an der Natur und ihren Farben. Malen, ohne Nachdenken. Ohne Besinnen. Am liebsten ohne Empfindungen. Das ist die Kunst der Gilsoul, der Wagemans, der Smeers, der Pinot und einiger Dutzend anderer gewiß recht prächtiger Künstler in Belgien, die die „art flamand“ darstellen. In ihrer unbekümmerten Freude am Schauen der Dinge werden sie zu direkten Nachkommen der großen Maler der Lebenslust, der Rubens und Jordaens. Und auch in diese Freudenräusche haben sich die spukhaften Höllenträume eines Hyronimus Bosch, eines Breughel und Teniers gemischt. Doch selbst diese grausen Fieberphantasien wirken wie der Rückschlag nach einem Uebergenuß, wie ein ängstlicher Traum bei überladenem Magen. Heute hat die belgische Kunst ihren so ganz merkwürdigen Ensor mit seinen bizarren, phantastisch naiven Einfällen, die manchmal das Grausen streifen, seinen weniger bekannten



F. KHNOPFF NAHE BEIM MEER



F. KHNOPFF DER BLAUE DEGENKNOPF

Beauck mit seinen schreckhaften Bildern, die ganz gotisch eckig anmuten und seinen gotisch asketischen Bildhauer Minne in Gent. Aber sie alle ordnen sich leicht und willig in den Gesamtcharakter ein, den südniederländische Kunst von alters her hatte. Nur Khnopff steht ganz abseits, mit seiner so wenig flämischen Verfeinerung, seiner so wenig belgischen Einsamkeit und seiner so wenig südniederländischen Traumhaftigkeit.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Jedes Bild, wenn es nicht ganz schlecht ist, erzählt dem Beschauer seine Entstehungsgeschichte, es gehört aber etwas Uebung dazu, sie sich erzählen zu lassen. Am besten gewöhnt man sich an das Aufsuchen der Entstehungsgeschichte, wenn man mit der Frage anfängt, was mag an diesem Bilde den Maler wohl zuerst interessiert haben? Dabei darf man sich nicht durch das beeinflussen lassen, was als Inhalt des Bildes angegeben wird, denn viele Unterschriften entstehen erst, wenn die Bilder fast fertig sind. Oft ist es eine einzige Linie, um derentwillen ein Bild gemacht wurde, oft ein Farbengegensatz, oft eine Bewegung. Es gibt Bilder, welche zwei oder drei Ausgangspunkte zu haben scheinen, oder bei denen das Interesse des Künstlers während der Ausführung gewechselt hat. Nur selten wird man durch bloßes Anschauen die ganze Entstehungsgeschichte enträtseln, aber es ist sehr lehrreich, an ihr herumzugrübeln, denn indem man nach der Geschichte des Bildes sucht, lernt man es kennen.

Friedrich Naumann

Die einzigen Porträts, an deren Echtheit man glaubt, sind solche, in denen das Modell die Nebenrolle und die Persönlichkeit des Malers die Hauptrolle spielt.

Oskar Wilde



FERNAND KHNOPFF
MÄDCHENBÜSTE



F. KHNOPFF DIE ANMUT DER FRAU

G. A. BREDOWS MONUMENTAL-BRUNNEN IN BUENOS AIRES

Von H. Tafel

Die Söhne des waffenstarrenden Europa haben da drüben in der Hauptstadt Argentiniens einen Wettbewerb veranstaltet, mit dessen friedlicher edler Art man vollauf einverstanden sein kann. Die Jahrhundertfeier des Staates Argentinien hat den Anlaß dazu gegeben, daß die Franzosen ein plastisches Werk von Rodin, die Belgier ein solches von Meunier gestiftet haben und daß nun nach den gleichfalls vertretenen Spaniern auch die Deutschen mit einem mächtigen Monumentalbrunnen auf dem Plan erscheinen. G. A. Bredow, der jugendliche Stuttgarter Sieger in der bedeutungsvollen Konkurrenz, weilt zurzeit in Buenos Aires, um die Aufstellung seines riesigen Werkes selbst zu leiten, das seitlich an der Hauptstraße, wo die Korsofahrten stattfinden, inmitten einer mit großen Eukalyptusbäumen bepflanzten Parkanlage steht, gegen deren sattes Graugrün das helleuchtende Weiß des pentelischen Marmors, die warmen Farben des Muschelkalksteins und der tiefe Bronzeton von prächtiger Wirkung sein werden. Auch die horizontale Gliederung des in der Breite von ca. 42 m und Tiefe von 30 m vor uns gelagerten Brunnens ist als Gegensatz zu den aufwärts in die Höhe strebenden Eukalyptusbäumen klug berechnet.

Die Abbildung Seite 351 zeigt uns als Grundform der Brunnenanlage einen auf verschiedenen konzentrischen Ellipsen aufsteigenden Terrassenbau, und zwar führt ein durch





G. A. BREDOW AUFSATZE AUF DEN ECKPOSTAMENTEN DES BRUNNENS IN BUENOS AIRES



G. A. BREDOW — ACKERBAU. GRUPPE VOM BRUNNEN IN BUENOS AIRES



G. A. BREDOW VIEHZUCHT. GRUPPE VOM BRUNNEN IN BUENOS AIRES

sechs Treppenwangen gegliederter Treppenaufbau mit sieben Stufen zu der ersten 4,40 m breiten Terrasse und von da drei Stufen zu der 7,50 m breiten, hinten herumführenden Terrasse. Auf diesem Unterbau erhebt sich das elliptische Brunnenbecken, das hinten durch eine von der zweiten Terrasse ca. 2 m hoch aufsteigende Rückwand abgeschlossen ist, die wiederum durch sieben zugleich als Wasserspeier dienende Pfeiler gegliedert ist.

Es mag einen überaus schönen Anblick bieten, wenn das überlaufende Wasser aus dem obersten



G. A. BREDOW — BRONZERELIEFS VOM BRUNNEN IN BUENOS AIRES



Hauptbecken herabrauscht in die verschiedenen, das Hauptbecken umschließenden Ringbecken und sich mit den Wasserspeiern zu einem prächtigen Wasserspiel vereinigt. Und nun zu dem bedeutungsvollsten plastischen Schmuck des Monumentalbrunnens, zu den zwei mächtigen figürlichen Gruppen, deren eine die Viehzucht (Abb. Seite 353) ca. 2,92 m hoch ist, während die andere, die Landwirtschaft (Abb. Seite 352), 3,20 m mißt. Sie bedeuten die Wahrzeichen des fruchtbaren Argentiniens. Ein athletisch gebauter noch junger Mann steht neben dem

G. A. BREDOW — BRONZERELIEFS VOM BRUNNEN IN BUENOS AIRES

gewaltigen Stier, als die das Tier beherrschende menschliche Intelligenz. Von besonderem Interesse ist der ausdrucksvolle germanische Typ, hier speziell von süddeutscher Prägung, die sich auch in dem markigen Rundschädel ausdrückt. Bredow wollte alles vermeiden, was die monumentale Wirkung des gewaltigen Stieres, mit seiner fast wagrechten Rückenlinie von eindrucksvoller Kontrastwirkung irgendwie beeinträchtigen konnte; er hat also der Gestalt des aufrecht vor dem Stier stehenden Mannes in seiner charakteristischen führenden Stellung nicht die Höhe gegeben wie der alles überragenden Männergestalt bei der gegenüberliegenden Gruppe der Landwirtschaft. Dafür ist die Muskulatur des untersetzten Mannes weit mächtiger und stärker entwickelt, wie es dem Führer eines so riesenstarken Tieres ansteht. Und wie Bredow hier wie auch bei der anderen Gruppe bei aller Feinheit der Modellierung die große Form zu fassen, herauszuarbeiten verstand, das verdient alle Anerkennung.



Plastiker wissen die Schwierigkeit einer im Freien stehenden Gruppenkomposition wohl zu würdigen. Bredow bringt dafür einen gewiß nicht geringfügigen Vorteil mit: er ist von der Architektur zur Plastik gelangt. Auch an diesem Monumentalbrunnen ist die Architektur bis auf die letzte Einzelheit von ihm. Er braucht also nicht wie so viele andere erst innigere Fühlung mit der Architektur zu suchen, um seinem Werke die räumliche Wirkung zu sichern. Auch eine gewisse kühle Größe, mangelnde Sinnlichkeit in der Formenanschauung Bredows scheint mir in der Eigenart seiner Begabung begründet zu sein. Man wird nun seiner großen Gruppe der Landwirtschaft mit der verständnisvollen Behandlung der Silhouette in Gestalt eines mächtigen Dreieckaufbaues gerne das Lob einer feindurchdachten, wirkungsvollen Komposition zuerkennen. Die Aufgabe war nicht leicht. Der riesengroße stehende Mann in der Mitte, der ganz verborgen, denn Bredow wollte eine Vermeidung der Embleme, in der Linken einen Spaten hält, dann links die auf einem Pfluge sitzende Gestalt, rechts der Kauernde, eine Erdscholle hebende, diese ganze formen- und linienreiche Gruppe zu einer großen Einheit von Ruhe und Harmonie aufzubauen, das ist die Aufgabe für einen Bildhauer, bei dem die Begabung für das Plastisch-Architektonische stark ausgeprägt erscheint. Wir bewundern den Rhythmus der Anordnung, die edle, ungemein glückliche Linienführung, wie sie beispielsweise in dem feinerdachten, wohlabgemessenen Höhenverhältnis der beiden Gestalten, des Sitzenden und Kauernden, in dem starken Gegensatz der bewegten Linien des letzteren zu der statuarischen Ruhe des anderen und desgl. in der Anordnung der sechs Hände zum Ausdruck kommt. Wie aber diese beiden machtvollen Gruppen aus den seitlichen Eckpunkten der konzentrischen Ellipsen gleich den Seitenstücken einer königlichen Krone emporsteigen, das ist von hoher, edler Schönheit. Die untere, weit ausladende Terrasse klingt gleichfalls an den seitlichen Begegnungspunkten der Ellipse in den sinnvollen plastischen Schmuck zweier stilisierter, von Putten umspielter Garbenbündel (Abb. S. 351) aus und die sanft abfallende Linie von den beiden großen Gruppen zu der abschließenden niederen Krö-



G. A. BREDOW
MEDAILLEN AUF DIE ENTHÜLLUNG DES BRUNNENS IN BUENOS AIRES



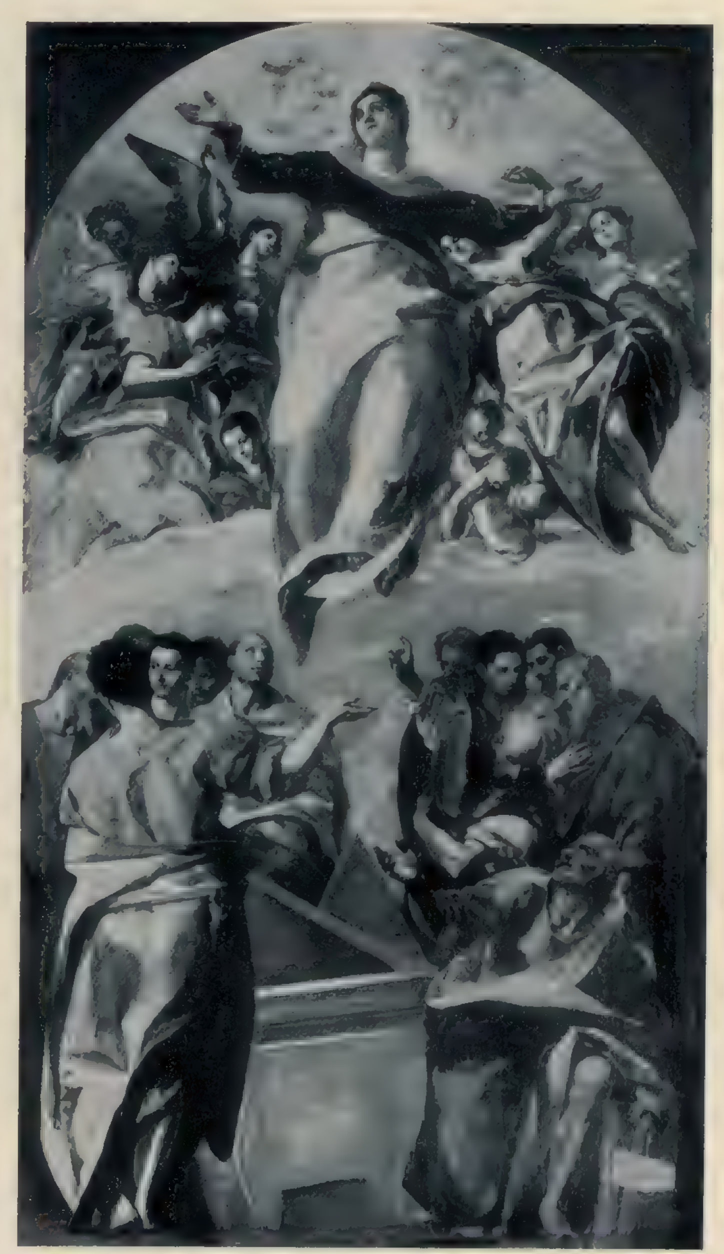
nung des ganzen Werkes bildet eine besondere Schönheit des architektonischen Aufbaues.

Der hintere Teil des Monumentalbrunnens ist in seiner weiten elliptischen Rundung, deren Durchmesser ca. 42 m beträgt, durch eine Ruhebank abgeschlossen. Wir befinden uns auf der zweiten, 7,50 m breiten Terrasse, deren Boden durch ein farbenschönes Mosaik verkleidet ist. Die aber, die auf der Ruhebank sitzen, haben die fünf schönen, 1,33 : 2,15 m messenden Bronzereliefs vor Augen, die die hintere Seite der Rückwand des großen Hauptbeckens schmücken. Abgeteilt sind diese Bronzereliefs durch sechs Pfeiler, die gleichfalls als Wasserspeier ein vor den Reliefs sich hinziehendes Ringbecken speisen. Die fünf zu einem Fries vereinigten Reliefs sind in Komposition und Modellierung meisterhaft gelungen; gerade auf diesem Gebiet hat ja Bredow seine ersten Erfolge davongetragen. Als Motiv des Frieses erkennen wir das Leben des Menschen vom einfachen Landmann an, der seine Bebauung des Bodens unter dem Schutz der Götter vollzieht, dann das Roß zu seinem Dienste erzieht, bis zu dem durch die Kultur höher Steigenden, dessen letzte Höhepunkte Wissenschaft und Philosophie bedeuten. Bredows strenge Formenanschauung, die sich nichts schenkt, sowie sein feines Verständnis für das Wesen des Reliefs feiern in diesem Fries einen Triumph. Mit feiner Absicht ist die Gliederung des Frieses vertikal gehalten, um so eine Unterbrechung der beherrschenden Horizontalen des Monumentalbrunnens zu schaffen und ebenso fein gedacht ist die große Führungslinie, die von beiden Enden aufsteigt, um bei der Gestalt der Eintracht ihren Höhepunkt zu erreichen. In reizvoller Kontrastwirkung zu den delikat behandelten Draperien steht die große nackte Form auf dem mit echtem Goldornament verzierten Grund. Möge die edle Schönheit und feierliche Größe des Monumentalwerkes dem deutschen Namen und der deutschen Kunst Glück und Ehre bringen.

EL GRECO

ZU SEINEM 300. TODESTAG

Am 14. April jährt sich zum dreihundertsten Mal der Tag, da Domenico Theotokópuli in Toledo, der alten Kaiserstadt am am grünen Tajo, die ihm zur zweiten Heimat geworden war, seine Augen für immer schloß. Dieser Gedenktag gibt einem erwünschte Gelegenheit, die wahre Bedeutung der Kunst Grecos für die moderne Malerei, vor allem die deutsche, wie die Propaganda für seine Werke in Deutschland kurz zu würdigen. Man



GRECO — DIE HIMMELFAHRT MARIÄ



GRECO DER EVANGELIST JOHANNES

Die allerbedeutendsten Werke Grecos, die in unserer Zeit durch den Kunsthandel gegangen sind, wurden längst verkauft, ehe der große „Grecorummel" losgegangen war und zu Preisen, die in keiner Weise übertrieben waren. Was Deutschland betrifft, so ist nur von einer Galerie, von der Alten Pinakothek ein Greco gekauft worden, und zwei, sage und schreibe zwei Privatsammler in Berlin haben je ein Werk dieses Künstlers erworben. Wozu also hier der Lärm? Auch von den modernen deutschen Künstlern, deren Grecoverehrung aus den Bildern klar zutage tritt, haben einige — gerade die hoffnungsvollsten, entwicklungsfähigsten, Greco gekannt und studiert, noch ehe die in der Tat sehr übertiebene Schwärmerei Meier-Gräfes Greco neue Anhänger und heftige Gegner verschaffte.

Man mag über die modernste Malerei denken wie man will, — das kann jedenfalls keiner leugnen, daß eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Kunst unserer Stürmer und Dränger und der Grecos besteht, daß auch ohne das Studium Grecos gewisse moderne Tendenzen entstanden wären, besser gesagt entstanden sind, daß die „Wiedererweckung Grecos" aus einer großen Strömung der modernen Malerei höchst verständlich ist.

Das Streben nach einer dekorativen, monumentalen Malerei, die nicht in der klassischen italienischen Renaissance, sondern in der mittelalterlichen Kunst ihr Ideal erblickt, das Expressionistische wie das Mystische, die Freude an schönen reinen Farben, an einem Kolorismus, dem die Tendenz einer impressionistischen Valeurmalerei fremd ist, das sind Dinge, die Greco mit der Moderne verbinden.

Freilich ist Grecos Kunst aus ganz anderen Voraussetzungen entstanden, als die der heutigen Maler. Einmal sind es bei ihm, dem in Kandia auf Kreta Geborenen, die Nachklänge jener monumentalen, feierlichen byzantinischen Mosaiken mit ihren überlangen, ganz entkörperten Heiligengestalten, deren bunte Farben geradeso juwelenmäßig kalt gleißen wie die Grecos. Dann aber zeigt Grecos Kunst, genau wie die seiner italienischen Zeitgenossen, die Merkmale eines eigenartigen Manierismus, in der Einzelkomposition, wie in der Flächenfüllung, im Kolorit und der romantischen Stimmung. Es ist eine Epigonenrevolution, der

spricht vielfach noch immer von dem Grecoschwindel, von der Mache Pariser Kunsthändler. Ganz abgesehen davon, daß sich keiner dieser oberflächlich Urteilenden der Mühe unterzogen hat, in die Art dieses Künstlers einzudringen und aus der älteren Literatur zu erfahren, wie berühmt und geschätzt dieser Grieche zu seiner Zeit gewesen ist, läßt es sich auch sonst beweisen, daß die angeführten Behauptungen in keiner Weise stimmen.



GRECO — DER HEILIGE HIERONYMUS

merkwürdig viel Genialisches anhaftet, die Kunst einer Uebergangszeit, genau so wie die unserer Tage. Und wie einst in Spanien jenem Griechen ein Velazquez gefolgt ist, so dürfen wir wohl hoffen, daß der jetzt gärenden Unruhe und Zerrissenheit eine Harmonie folgen wird, eine nicht nur aus dem Verstand geborene Kunst, sondern jene unbegreifliche, beglückende, weil wahrhaft aus dem Innersten quellende.

AUGUST L. MAYER

PERSONALNACHRICHTEN

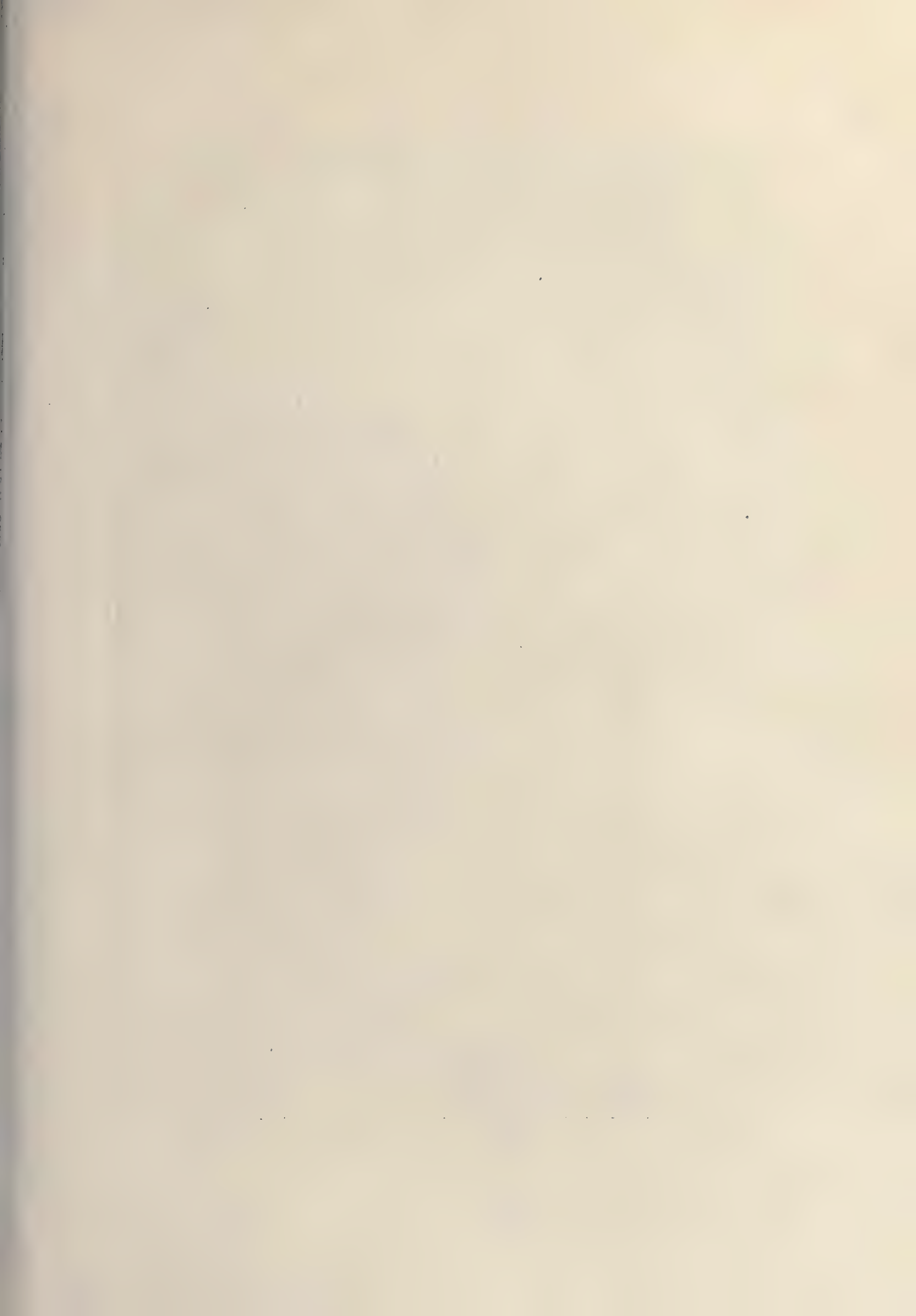
LONDON. *Sir Hubert Herkomer* ist am 31. März in einem Sanatorium bei London einem langwierigen Leiden erlegen. Herkomer war von Geburt Bayer, er stammte aus *Waal* bei Landsberg am Lech, wo er am 26. Mai 1849 geboren wurde. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen erhielt er von seinem Vater, einem Kunsttischler, dann weilte er in England und Nordamerika, kam auf ganz kurze Zeit nach München an die Akademie unter W. v. Kaulbach und bildete sich dann in der Hauptsache autodidaktisch weiter. Zuerst trat er mit Holzschnitten

in der englischen Zeitschrift „The Graphic“ hervor. Seinen Weltruhm verdankt er seinem Bildnis der Miß Grant, der berühmten „Dame in Weiß“. Später hat er neben seinen Bildnissen des englischen Highlife gern große Gruppenbilder und genrehafte Stücke mit Motiven aus seiner bayerischen Heimat gemalt. Seine künstlerische Tätigkeit beschränkte sich aber nicht auf die Malerei, er war auch ein ausgezeichneter Radierer und erfand das nach ihm „Herkotypie“ benannte Verfahren, das eine der Galvanographie ähnliche unmittelbare Wirkung der Reproduktion in Tuschmanier auslöst. Als moderner Kunstgewerbler, als Schnitzer, Kunstschmied usw. hat sich der auch im Leben außerordentlich vielseitige Künstler gleichfalls hervorgetan.

GESTORBEN: In Wien der Bildhauer Professor JOHANNES BENK im Alter von 70 Jahren, Schöpfer einer Reihe von Denkmälern in Wien, so z. B. des bekannten Deutschmeisterdenkmals; in Zürich am 10. März der Kunstmaler JOSEPH KRIEGER im Alter von 64 Jahren, bekannt durch seine zahlreichen Rundgemälde, so das Panoramagemälde der Schlacht bei Weißenburg, das Schlachtenbild Sedan, die Kreuzigung Christi, Jerusalem; in München der Bildhauer GEORG SCHWESSINGER, Schöpfer verschiedener plastischer Arbeiten an Münchner und auswärtigen Bauten; am 21. März in München der frühere Direktor des bayerischen Nationalmuseums, DR. HUGO GRAF, dem seinerzeit die Aufgabe zufiel, das neue Heim der Sammlung an der Prinzregentenstraße einzurichten; in Schliersee im Alter von 52 Jahren der Kunstmaler MAX HAGEN, der als Mitarbeiter der „Jugend“ und als Schöpfer frischer Landschaftsbilder, die er in der Münchener Secession auszustellen pflegte, bekannt geworden ist.



GRECO — DIE HEILIGE FAMILIE





ALBERT VON KELLER
DAMENBILDNIS



Phot. Hofphot. Hirsch, München

ALBERT VON KELLER*)

ZUM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

Von F. von Ostini

Albert von Keller ein Siebziger! Das wird gar manchem unglaublich scheinen, der den Künstler alljährlich mit alter Energie neue Probleme anpacken und bewältigen sieht — aber es ist Tatsache. Am 27. April werden es siebzig Jahre, daß Keller zu Gais bei Zürich geboren wurde. Im Herbst 1863 kam er nach München, um die Universität zu beziehen und 1875 entschloß er sich, Maler zu werden. Und er wurde nicht bloß bald ein Maler, dessen Wert und Stärke erst ein viel späteres Geschlecht nach gerechtem Maße zu würdigen verstand — Albert von Keller ist sein Leben lang einer der ganz wenigen gewesen, die als vollkommen eigenkräftige Erscheinungen im Kunstleben unserer Zeit sich entwickelten und ihre Eigenart allen Strömungen und Geschmackswandlungen gegenüber unbeirrt erhielten. Schon die Werke seiner Frühzeit, von denen wir die erlesensten Perlen jetzt in der Neuen Pinakothek versammelt sehen, werden heute als köstliche Juwele der Malerei erkannt. Als er sie schuf, stand er als Maler so ziemlich allein, suchte und gab anderes, als es der „Kunstsinn" in jener Zeit vom Maler verlangte und anderes als das, was die Mehrzahl der Maler anstrebten. Er war, wie man schon öfter gesagt hat, der erste Secessionist in München! Er stand Lenbach nah, er wurde von Leibl geschätzt, er hat von Ramberg viel gelernt, der ja auch jedem klassizistisch kühlen Idealismus ebenso abhold war, wie der Butzenscheibenromantik und der Armeleutmalerei. Aber seinen Stil hatte Keller weder von Lenbach, noch von Leibl, noch von Ramberg! Ein paar Frühwerke, wie das 1869 gemalte „Faun und Nymphe" zeigen ihn noch vom Geschmack der Zeit befangen, verblüffen uns heute aber durch das Maß von Können, das ihm zugrunde liegt und das der Jüngling sich halb noch als Amateur erworben hatte. Aber schon um das Jahr 1870 herum entdeckte Keller seine eigene Welt, eine Welt, die beinahe keine Grenzen hatte. Im Jahre 1873

*) S. auch unsere illustrierten Aufsätze über Albert von Keller 1896/97 S. 193, 1904/5 S. 345, 1907/8 S. 217.



A. v. KELLER BILDNIS (1874)

malte er das Bild „Chopin", heute eine Perle der Pinakothek, erstaunlich fein und qualitätreich in seiner Tonschönheit und seinem Farbschmelz, an Qualitäten reich, die damals nur wenige aufzuweisen hatten. Aber er suchte weiter. Er brauchte und fand für seine merkwürdigen Bilder aus dem Salon, aus dem Leben der eleganten Dame, eine Art von Malerei, die freier, leichter und prickelnder war und die — es war im Grunde eine Zeit der Farbenscheu! — ihm die Möglichkeit gab, die Lichter und Farben buntglänzender Seide, duftiger Spitzen und schöner Geräte kräftig zu kontrastieren gegen das dämmerige Halbdunkel der Salons, die er seinen vornehm-anmutigen Frauengestalten als Umwelt gab. Er hat sich später — schrittweise und stetig — zu einer anderen Auffassung der Malerei durchgearbeitet. Aber eines blieb immer kennzeichnend für seine Art: die Verbindung von Eleganz und Kraft. Das Wort Eleganz ist freilich bei ihm nicht in dem Sinne zu verstehen, das Glätte und charakterlose Abgeschliffenheit bedeutet. Der beste Maler des Salons, den wir in Deutschland haben, ist nie ein — Salonmaler gewesen. Ihm lag nichts ferner als die Konvention. Aber er hatte den Blick für die künstlerische Schönheit des eleganten Lebens, für das Reizvolle und Typische der Toilette, für die weibliche Kunst, Kleider zu erfinden und zu tragen — für das vielgestaltige Problem des Weibes überhaupt, und der Zauber so vieler seiner Werke liegt eben darin, daß dies Problem so zartsinnig erfaßt und mit so eminent männlicher Künstlerschaft gelöst ist. Für diese Dinge fanden sich freilich immer Bewunderer, ein Markt fand sich lange — verwunderlich lange! — nicht dafür. Aber der Künstler arbeitete nicht für den Markt, sondern für sich und schritt seiner Wege weiter, spürt den Rätseln der Frauenseele und den Schönheiten weiblicher Anmut auch auf anderen Gebieten nach, als auf dem des Boudoirs. Es entstand eine Folge antiker Szenen, zu denen Keller wohl zunächst italienische Eindrücke inspiriert hatten — Szenen aus römischen Villen, mit nackten Frauen in klaren Wasserbecken usw. Mit der intensiven Gründlichkeit, der Lust am Schweren, mit der er verwickelten Aufgaben stets zu Leibe zu rücken pflegte, vollendete er nach mannigfachen und besonders interessanten Vorstudien (1882) seine Kaiserin Faustina im Junotempel, ein prachtvolles Interieurbild, in dem das Spiel des Lichtes in prunkenden Marmorhallen so meisterhaft geschildert und das gleichzeitig durchweht ist von so geheimnisvollem Schauer, ein Geschichtbild ohne Pathos, Kostümwitze und historische Gebärden, vollkommen eigenartig und geladen mit künstlerischen Energien. Mit der liebenswürdig-kühlen Schilderung der Antike, wie sie etwa Alma-Tadema pflegte, hat das nichts gemein.

Die Neigung für das Geheimnisvolle, Fremdartige, für die Grenzgebiete von Wirklichkeit und Metaphysik hat Keller dann nicht mehr verlassen. In den achtziger Jahren begann er



A. v. KELLER
BILDNIS (1874)



A. v. KELLER ANDACHT (1886)

seine fast unabsehbaren Versuche und Varianten über das Thema der „Auferweckung von Jairi Töchterlein". Die reife Frucht dieser Versuche, das große Bild, das die Szene künstlerisch und menschlich gleich schön darstellt, erwarb der bayerische Staat; aber auch unter den Vorstudien, deren Mannigfaltigkeit ans Wunderbare grenzt, finden sich Bilder, die zu Kellers besten und originellsten Malerarbeiten zählen. Die Münchener Secessionsgalerie besitzt etliche der wertvollsten von diesen Varianten. Die Würde der Hypnose, das Interesse für seltsame und rätselhafte Seelenzustände, beschäftigten den Künstler von da ab unablässig. Er studierte die Medien und Somnambulen, stellte auf einem sehr großen Meisterbilde den „Hexenschlaf" dar, jenen wundersamen Traumzustand, der verurteilten „Hexen" über die Qualen des Scheiterhaufens weggeholfen haben soll. Im Antlitz der jungen Hexe am Brandpfahl hat er vielleicht sein höchstes — ein Höchstes! — an Ausdruck geschaffen. Malerisch noch größer und ebenfalls von fremdartigem Zauber durchhaucht, war das Bild einer toten Nonne unter ihren betenden Gefährtinnen „Die glückliche Schwester". Stigmatisierte Frauen, Christus am Kreuze, eine gekreuzigte Märtyrerin im Mondlicht, die Vision einer Kreuzigung, zählen weiter zu jener Reihe transzendentaler Kunstwerke, ebensogut wie die Bilder von Traumtänzerinnen und Medien aller Art. Es gehört zu den überraschendsten Beweisen von Kellers künstlerischer Kraft, daß er die Absichten und Gegenständlichkeiten, die scheinbar vollkommen außerhalb des Gebietes der Malerei zu liegen scheinen, mit ganz unanfechtbaren künstlerischen Mitteln erledigt. Der Stoff kann seiner Malerei nicht an, ja man darf sagen, daß meistens die Arbeiten, die in jener Hinsicht stofflich am stärksten interessieren, auch zu seinen besten malerischen Leistungen zählen.

Albert von Kellers Malweise ist im Laufe der Zeit immer flächiger und energischer geworden, die kleinen Formate, die dem Stil seiner Frühzeit so gut entsprachen, hat er aufgegeben und später oft sehr stattliche Bildgrößen angewandt, auch wenn er Frauenbildnisse malte. Als Porträtist hatte er natürlich ebenfalls seine besondere Art — er hat eine Anzahl der schönsten und elegantesten Damen der Münchener Gesellschaft konterfeit, ganz ohne den Apparat derer, die sonst als mondäne Maler gelten; stehend, ruhend, lesend, in Kissen und Polster zurückgelehnt, meist in großer Toilette, gab er sie im Bilde, stets — und immer mit Glück — bemüht, den Anhauch der Vornehmheit von der weiblichen Erscheinung selbst ausgehen zu lassen und nicht durch äußerliche Zutaten zu betonen. Daß dabei die Toiletten hervorragend gut gemalt waren, ist bekannt; aber das gab sich immer ganz selbstverständlich und nie von der Eleganz unterstrichen, nie der „Schick" als Besonderes hervorgehoben. Typisch dafür ist eine stattliche Reihe von Porträten von A. von Kellers verstorbener Gemahlin; das im weißen Kleide, in sitzender Stellung, das die Pinakothek besitzt und das in schmalem hohem Format, stehende Figur in Schwarz und Rosa — diese Bilder müssen mit dem Porträt der Frau von Le Suire von 1887 und dem zwei Jahre später gemalten der Frau von Kühlmann überhaupt mit obenan gestellt werden in des Meisters Lebenswerk. Eine besondere Reihe für sich bedeuten dann die Bildnisse schöner und eigenartiger Tänzerinnen



A. v. KELLER
BILDNIS VON FRAU VON KELLER (1882)

und Bühnenkünstlerinnen, die in den beiden letzten Jahrzehnten zwischen anderen Werken aller Arten entstanden — sie fesselten immer durch Ausdruck und originell gesehene Bewegung und meist verband der Künstler da mit den Zwecken des Bildnisses eigenartige koloristische Probleme und Beleuchtungen. An die Bilder der Traumtänzerin Madeleine, der Schauspielerin Camilla Eibenschütz als Myrrhina sei besonders erinnert.

Noch sprudelt die Malerphantasie Albert von Kellers in alter Frische und mit jedem Jahr überrascht er die Welt, indem er wieder neue Seiten seiner glänzenden Kunst zeigt, mit den Jungen wetteifernd, aber immer sich selber Treue haltend und in diesem Sinne immer der Alte. Die Welt ist für ihn anscheinend unerschöpflich an Motiven und Anregungen und auch das gehört zu seinem Ruhm: es hat wohl selten einer soviel des Malenswerten in seinem Leben auf allen Seiten entdeckt und künstlerisch bewältigt. Man macht das Kompliment, daß er sich die Jugend bewahrt habe, so ziemlich jedem, einigermaßen rüstigen Siebziger — hier stimmt es aber mit der Wahrheit überein, und der beste Beweis dafür ist das, daß Keller, der nie selber mittat, wenn neue Schlagworte aufkamen in der Kunst, für alles Gute und Hoffnungsvolle im Schaffen der Jungen stets noch ein warmes Herz hat — auch wenn der Most sich noch so absurd gebärdet! Und wer nicht aufgehört hat, die Jugend zu verstehen, ist selber jung!

DIE ZUKUNFT DER MÜNCHNER SECESSION

Die Münchner Secession muß aus dem Marmortempelbau am Königsplatz scheiden. Noch nicht heute und nicht morgen, sie wird ihre Internationale Sommer-Ausstellung 1915 noch dort veranstalten können, aber dann muß sie dem Antiquarium und der Vasensammlung, die aus der Neuen, bzw. aus der Alten Pinakothek in das Kgl. Kunstausstellungsgebäude verlegt werden sollen, Platz machen. Zwar hat König Ludwig I. das Haus mit allem Nachdruck den lebenden Künstlern, nicht den Werken der Vergangenheit gewidmet, aber die Kgl. Staatsregierung glaubt wohl, daß sich die Verhältnisse inzwischen geändert haben und hält an ihrem Plan, die Sammlungen antiker Kunst gegenüber der gleichfalls



A. v. KELLER — KREUZIGUNGSVISION (1905)

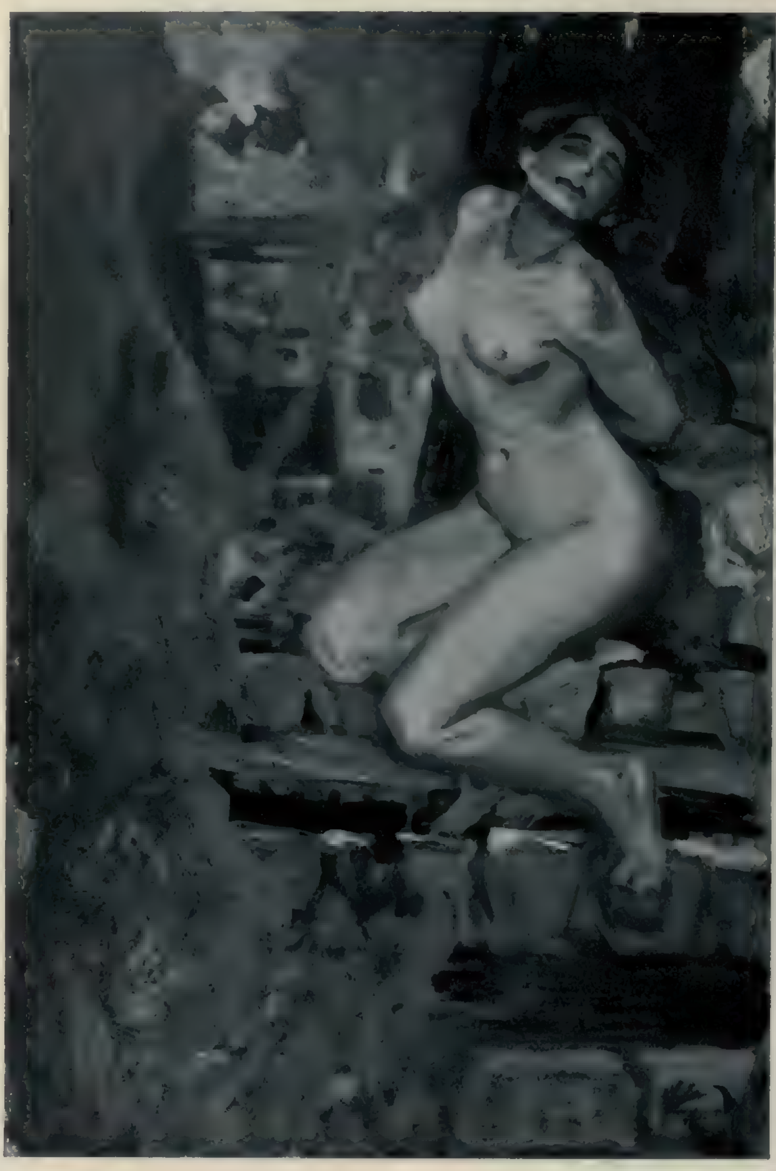


A. v. KELLER PARISURTEIL

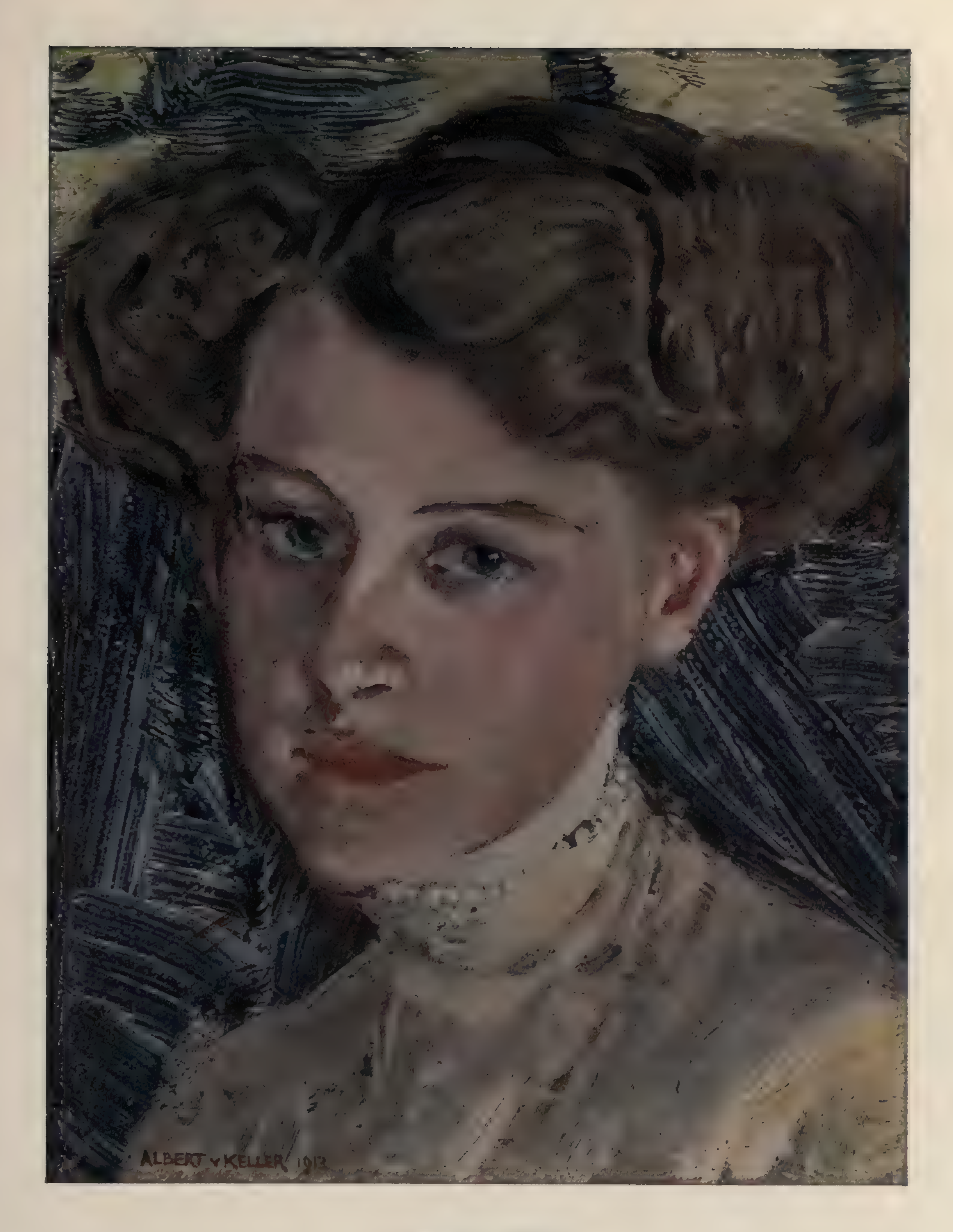
der antiken Kunst geweihten Kgl. Glyptothek zu placieren, fest. Sie müßte freilich erkennen, daß ihr zugleich mit dieser Maßnahme die Pflicht erwächst, für die Secession eine andere, und zwar eine ihrer, der Stadt München und dem Münchner Kunstleben *würdige* Unterkunft zu schaffen. Damit, daß der Secession ein Teil des Glaspalasts überlassen werden soll, kann dieser nicht gedient sein. Denn der Glaspalast ist nicht heizbar, und die Secession wäre somit, ganz abgesehen davon, daß es nicht angängig ist, daß sie dauernd mit der Künstlergenossenschaft unter einem Dache haust, und daß beide Gruppen in ihrem Expansionsbedürfnis gehemmt sind, ausschließlich auf ihre Sommer-Ausstellungen angewiesen. Durch den Wegfall der besonders interessanten Frühjahr- und Winter-Ausstellungen, die jetzt eine so erwünschte farbige Linie in das Münchner Kunstleben ziehen, entstünde aber im Münchner Ausstellungswesen eine geradezu unersetzliche Lücke, so fühlbar und weittragend, daß München in seinem künstlerischen Ruf leiden und seine an und für sich gefährdete Stellung als Vormacht des deutschen Kunstlebens zweifellos einbüßen müßte. Welche Förderung die Secession gerade durch ihre Frühjahr-Ausstellungen den jüngeren Münchner Künstlern angedeihen lassen konnte, das ist datenmäßig nachweisbar. 1898 zog die Secession aus ihrem provisorischen luftigen Holztempel an der Prinzregentenstraße um in das Kunstausstellungsgebäude, dessen Ueberlassung sie hauptsächlich der persönlichen Initiative des verstorbenen Prinzregenten Luitpold verdankt. 1899 fand dort die erste Frühjahr-Ausstellung statt, und in den bisher abgehaltenen 16 Frühjahr-Ausstellungen haben fast alle jungen Künstler Münchens, die heute eine gefestigte Stellung im Kunstleben Deutschlands einnehmen, die hier und dort im Reich und im Ausland in angesehenen Stellungen als Lehrer und Professoren an Akademien, Kunst- und Kunstgewerbeschulen wirken und dadurch für das künstlerische Ansehen Münchens zeugen, zum ersten Male ausgestellt, hier haben sie den entscheidenden Schritt an die Oeffentlichkeit getan. Es sei nur an Künstler wie Hegenbarth, Willy Zügel, Junghanns, Schramm-Zittau, Angelo Jank, Gröber, v. Hayek, Pietzsch, Nißl, Weißgerber, Willi Geiger, Lichtenberger, Heß, Lesker, Seyler, Janssen erinnert, die alle von der Münchner Secession „lanciert“ wurden. Daß eine solche Förderung junger, frischer Kräfte neben der idealen Seite eine außerordentlich bedeutungsvolle wirtschaftliche Seite hat, sollte bei der Begutachtung der Angelegenheit durch die Staatsbehörde beson-

ders bedacht werden. Wie denn überhaupt das wirtschaftliche Moment in dieser Sache eine besonders beachtenswerte Rolle spielt, denn man denke sich nur einmal die Secession aus dem Münchner Kunstleben weggewischt und stelle sich vor, was das bedeutet in bezug auf verminderte Verkaufsgelegenheit für die Künstlerschaft, auf Verlust der Anziehungskraft Münchens als Kunst- und Fremdenstadt, auf Entgang an künstlerischen Aufträgen, die heute noch nach München fließen, und die nicht den Künstler allein, sondern auch verschiedene Handwerker, Gewerbetreibende und Fabrikanten beschäftigen! —

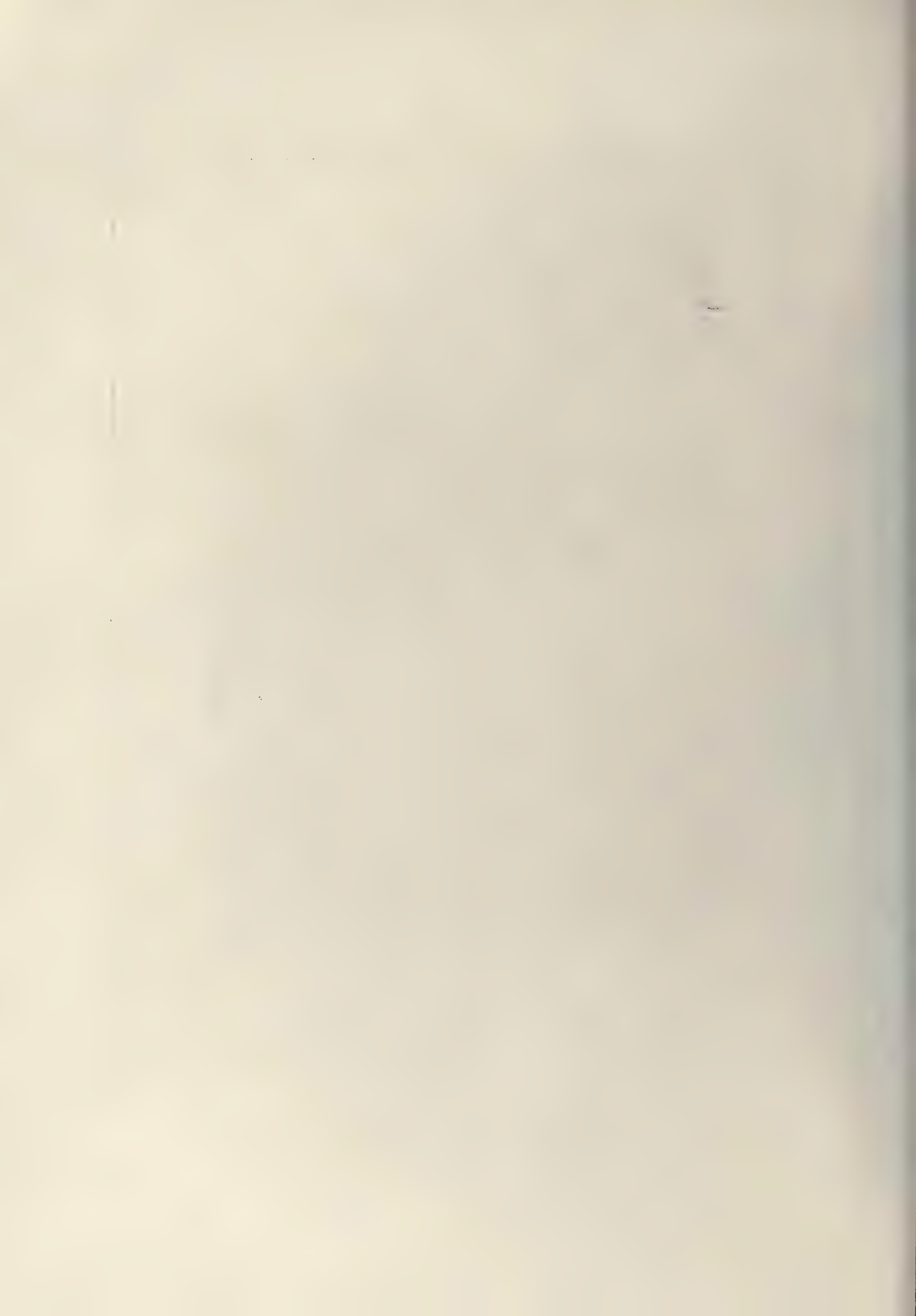
Neben den Frühjahr-Ausstellungen standen bisher, ganz anders geartet, aber nicht minder interessant, die Winter-Ausstellungen, die zumeist in geschlossenen, üppigen Kollektionen das Werk eines besonders prominenten Mitglieds der Secession vorführten, so von Becker-Gundahl, Uhde, Keller, Schramm-Zittau, Hölzel, Tooby, Habermann, Zügel, Haider, Samberger, Floßmann, Hahn und Pietzsch, dann Nachlaßkollektionen von Volz, Langhammer, Weishaupt, Philipp Klein, Reiniger, Heyden und wohl auch das Werk von Gästen wie von dem Architekten Theodor Fischer, dem spanischen Meister Zuloaga und der gesamten Wiener Secession.



A. v. KELLER — HÖLLENFAHRT (1912)



ALBERT VON KELLER
DAMENBILDNIS





A. v. KELLER DAMENBILDNIS (1912)

Auch die epochale Marées-Ausstellung und die feine Graphik-Ausstellung des letzten Winters gehören hierher.

Und all das sollte München in Zukunft missen? Die Folgen wären wahrhaftig nicht auszudenken! Es ist Pflicht des Staates, namentlich eines Staates, der durch die Traditionen einer *freudigen* Kunstpflege so sehr verpflichtet ist wie der bayerische, hier einzugreifen, und nicht etwa durch eine abweisende Geste seiner berufenen Organe erkennen zu lassen: Was geht mich eine private Künstlervereinigung an? Sie geht ihn sehr wohl etwas an, denn diese Künstlervereinigung war es in erster Linie, die München zum zweitenmal — nach dem Zeitalter Ludwigs I. und seinen Ausstrahlungen bis in die siebziger Jahre — seine Vormachtstellung in der deutschen Kunst erkämpft hat: ein Kulturposten, der in jeder Hinsicht den Regierenden nicht gleichgültig sein kann. G. J. W.



A. v. KELLER DER GRÜNE SCHLEIER



A. v. KELLER BILDNIS (1914)



A. v. KELLER
TÄNZERIN II (1910)

DIE MUNCH-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Der Kunstsalon *Gurlitt*, der eine Kollektiv-Ausstellung von Werken Munchs (über 80 Bilder) zusammengebracht hat, ist durch einen vollen Erfolg belohnt worden. Die außerordentlich interessante Ausstellung hat beim Publikum die gebührende Beachtung gefunden, und man darf mit einiger Berechtigung hoffen, daß Munch nunmehr aus dem Kreis der von der Kritik umkämpften Künstler gerückt ist.

Munchs Bilder haben sich auch für den nicht restlos in den Umkreis moderner Malerei eingefügt, der gewöhnt war, das außergewöhnlichen Erscheinungen seines Schlages mit ihren Zeitgenossen Gemeinsame bald zu finden, das sie Auszeichnende positiv zu werten. Die Umgebung, in der Munchs Gemälde meist zu sehen waren, war nicht dazu angetan, dem Künstler neue Freunde zu gewinnen. Eine Welt schien Munch von jenen Malern zu trennen, die Schulter an Schulter mit ihm das Publikum von der Berechtigung ihrer Ideale zu überzeugen suchten. Er hatte unter den Künstlern manchen Bundesgenossen, aber wenig Gleichgesinnte. Dazu ließen die erstaunliche Ausdruckskraft seiner Bilder, die unheimliche Aufnahmefähigkeit leisester seelischer Erregungen allzu schnell die Vorstellung aufkommen, daß die Selbstbefreiung von seelischen Erlebnissen und Träumen alleinige Ursache Munchschen Schaffens sei. Die Ausstellung bei Gurlitt zeugt demgegenüber auf das entschiedenste von der gesunden Vielseitigkeit und Folgerichtigkeit des Munchschen Lebenswerkes.

Die bekannten Frühwerke der achtziger Jahre aus dem Museum in Christiania fehlen. Straßenbilder, Ansichten aus Ballokalen und Spielsälen müssen diese Zeit vertreten. Die Abhängigkeit vom französischen Impressionismus in der Farbe



A. v. KELLER BILDNIS (1910)

— und meist auch im Sujet — ist diesen Bildern gemeinsam. Doch kündet sich in dem „Spielsaal" und dem wohl ebenfalls frühen „Liebespaar am Fenster" deutlich an, daß dem Maler noch ganz andere Dinge am Herzen liegen als der Reiz der Farbe, das Erfassen momentaner Gesten oder die Rhythmisierung des Bildes. Selbst ein so stark an Straßenbilder des Manet-Degas-Kreises erinnerndes Werk wie die „Musik auf der Straße" von 1889 ist ein überzeugender Beleg dafür, wie wenig Munchs stark ausgeprägte Persönlichkeit sich dieser ihr wesensfremden Malerei anschließen konnte. Farbe und Form des Bildausschnittes sind fremdes Gut, aber wie erstaunlich schlicht und bestimmt ist das Bild durch die Figuren am Rande eingefaßt, wie gering ist das Bemühen, das Malerische der Häuserfassaden zum Ausdruck zu bringen, wie leblos ist im einzelnen dieser durch die Straße sich schwingende Menschenzug. Der veredelnde Einfluß, den die französische Koloristik auf ihn ausgeübt hat, offenbart sich in den in zarten Farben schimmernden Stimmungsbildern mit den Gruppen von Mädchen am Strande, unter schlanken Bäumen, deren Zweige in leisen Rhythmen die Liebenden und die stillen Frauengruppen begleiten. Dämmerung und Nebeldunst dämpfen den strahlenden Glanz der Farbe.

Diese reizvollen Improvisationen sind nur eine Episode im Leben Munchs. Im allgemeinen sind seine Landschaften und Stimmungsbilder farbig kontrastreicher, von unmittelbarster Ueberzeugungskraft in der Wiedergabe des Typischen, der Tauwetter- oder Winterlandschaft. Oft stilisiert er sie mit großer Kühnheit, die Linien von Büschen, Bäumen, Häusern streben wie in einem Taumel zusammen, Straßen und Meeresufer müssen sich den Weg in das Bild erkämpfen, die Natur wird zum Widerhall der Aengste seiner Menschheit. Ganz anders geartet sind die beiden schönen Landschaften aus der Umgebung von Lübeck, Schöpfungen glücklichster Stunden. Selten spiegeln Munchs Bilder so unmittelbar die unverhohlene Freude an der Natur wieder. Mit allen Sinnen hat er sich der bestrickend reichen, leuchtenden Farbigkeit norddeutscher Wasserlandschaften hingegeben.



A. v. KELLER STUDIE (1914)

Um 1907 macht sich der Einfluß des Pointillismus deutlich bemerkbar. Er wird bei ihm aber in eine Form umgesetzt, die zugleich sehr an die Pastelle des Degas erinnert. Wie ein flimmernder Schleier ist die Farbe über die Bilder gebreitet, aber man empfindet diese Koloristik nicht als Träger Munchschen Empfindens. Erst in den folgenden Bildern, in denen diese Technik aufgegeben wird, ist der Gewinn zu spüren. Mit größerer Entschiedenheit denn je zuvor werden die in reinster Frische leuchtenden Farben gegen einander gesetzt, die Einzelfarbe entfaltet einen nicht gekannten, unerhörten Reichtum. Die Skizzen zum Sonnenbilde des Universitätszyklus, von denen eine auf der Ausstellung zu sehen ist, sind der Gipfel dieser Entwicklung.

Zuletzt die Porträts. Die Bedeutung Munchs läßt sich kaum besser als an der Abfolge dieser lebensgroßen Bildnisse erweisen. Bereits das frühe Porträt des Dichters Hans Jäger in Christiania hatte jene Eigenschaften des großen Munchschen Stils: Kühnheit und Selbstverständlichkeit der Komposition, die in den im letzten Jahrzehnt geschaffenen Bildnissen in ganzer Figur zu voller Reife entwickelt sind. Ueber ein frühes Doppelbildnis und das Porträt des Doktor Kollmann, dessen lebendiger rassiger Kopf mit einer bei Munch seltenen Behutsamkeit modelliert ist, führt die Entwicklung zu dem großen dekorativen Bildnis des Malers Schlittgen. Prachtvoll ist das Bildnis des in der denkbar einfachsten und schlagendsten Weise charakterisierten Herrn S. Ebenso unvergeßlich bleibt das lebensgroße Bildnis des Herrn H. R. Auch dieses entfaltet seine Hauptwirkung lediglich durch die Stellung der Figur zur Bildfläche und die Anordnung der Arme. Die leichte Neigung des



A. v. KELLER FRAU G. v. W. (1902)

Oberkörpers, die gespannten Gesichtszüge bringen das geistig Regsame dieses Menschen mit einer beispiellosen Eindringlichkeit zur Geltung. Munchs Charakteristik baut sich auf den unscheinbarsten alltäglichen Gewohnheiten seiner Modelle auf, doch nie ist seine Art der Porträtierung die landläufige. Mit auf das höchste gesteigerter Empfänglichkeit ergreift er wenige charakteristische Züge, die er mit seltener Diskretion und doch mit aller Ueberzeugungskraft seiner starken Persönlichkeit zu den wesentlichen seiner Modelle stempelt. Auch die Farbe dient diesem Zwecke. Neben der mehr neutralen bei dem Bilde des Herrn S. und der rein dekorativen bei dem Schlittgen stellt er sie bei dem Herrn H. R. und den beiden Bildnissen des Herrn J. N. ganz in den Dienst seiner Charakteristik. Prachtvoll steht bei dem Sitzbild des Herrn J. N. der energische Kopf gegen den blendend weißen Grund. Eine einzige stark leuchtende Farbe bedeckt meist die Figur, jede Linie des Umrisses kommt mit sprechender Deutlichkeit vor dem entschieden sich abhebenden Grund zur Geltung. Nur wenige Horizontalen und Vertikalen geben dem Bilde Halt, schaffen ihm Raum.

Munchs Werke haben in letzter Zeit eifrige Nachstreber gefunden, es hat sogar den Anschein, als ob er das Schicksal der modernen Kunst in dem von jeher anregungsbedürftigen Deutschland werden solle. Der Vorgang wäre bedeutungsvoll genug, da die Anregungen von einem bisher in künstlerischer Hinsicht nie maßgebenden Lande und zudem von einer einzelnen Persönlichkeit ausgehen würden, die sich diesen bewundernswerten Stil in zähem Kampfe durch keine Tradition und nur wenig Gleichgesinnte unterstützt schuf.

F. Winkler

Der Künstler hat zur Natur ein zweifaches Verhältnis: er ist ihr Herr und ihr Sklave zugleich. Goethe

Es heißt doch sicherlich nicht sein Talent knechten, wenn einer die Kette der Ueberlieferung weiterknüpft. Clément-Janin



RUD. NISSL — WEIBLICHER AKT

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von Richard Braungart

Zum fünfzehnten Male hat heuer das Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz dem Frühling in der Kunst, der stürmenden Jugend, soweit sie nicht grollend abseits steht, ihre Tore weit und auch weitherzig genug geöffnet. 1700 Werke haben Einlaß begehrt, und die Secession müßte über einen dreimal größeren Raum verfügen, als es in Wahrheit der Fall ist, wenn sie alles das auch hätte unterbringen wollen. Und ob die Ausstellung dadurch kurzweiliger geworden wäre? Und ihr Niveau höher? Wohl kaum. Man wird deshalb der Jury, die 570 Arbeiten ausgewählt und gleichmäßig auf sämtliche Räume des Hauses verteilt hat, gerne Decharge erteilen.

Es sind viele frische und starke Talente zur Stelle, ältere, die sich über ihre Entwicklung legitimieren und in einzelnen Fällen sehr bemerkenswerte Fortschritte aufweisen, und jüngere, neue, die ihre Stimmen, manchmal sogar recht vernehmlich, dem Chor der Eingesessenen beimengen. Der Schwerpunkt dieser wie aller ähnlichen Ausstellungen aber liegt immer im Wollen. Und gewollt wird ja bekanntlich heute in der Kunst fast noch mehr wie damals, als der Impressionismus und die Freilichtmalerei um ihre Existenzberechtigung rangen. Und von fast all dem, was gegenwärtig die Künstlergemüter bewegt, findet man hier die mannigfaltigsten Proben und Beispiele. Nur die Extremsten, Kubismus und Futurismus und einige von den Stilisten strenger Observanz fehlen. Aber die Ausstellung ist auch ohne sie immer noch interessant genug und kann, trotz der genannten Lücken, immerhin als ein Dokument des Strebens der Gegenwart gelten. Das Arrangement ist sehr hübsch; man hat nämlich diesmal, im Gegensatz zu der Gepflogenheit der letzten Jahre, wieder lockerer gehängt, und das ist für die Bilder ebenso



LUDWIG EBERLE — MARMORFIGUR

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

vorteilhaft und angenehm wie für das beschauende Publikum.

Wenn wir uns nun in den Sälen ein bißchen umtun, so werden wir bald bemerken, daß, so unendlich verschieden auch die Wege sein mögen, auf denen diese Künstler wandeln, doch ein Gemeinsames all diesen Bestrebungen oder wenigstens den meisten zugrunde liegt: das Verlangen nach Zusammenfassung, nach Stil; und, wenn das Streben besonders hoch geht, nach Monumentalität, die man auf dem Wege größter Vereinfachung, ja selbst Primitivität zu erreichen hofft. Man beherrscht die neuen Ausdrucksmittel nun, will sie aber nicht mehr um ihrer selbst willen pflegen, sondern etwas mit ihnen aufbauen. Und gerät dabei allerdings erst recht wieder ins Experimentieren und oft auch auf bedenkliche Wege. Was liegt freilich daran? Einmal wird der Most schon Wein werden; und daß dies nicht bei allen der Fall sein kann, ist ebenfalls selbstverständlich. Aber viele sind ihrem Ziel nicht mehr allzu ferne. Da ist z. B. Hofmann-Juan, der in seinen Aktkompositionen seinem Ideal, der großen, raumgliedernden und -bewegenden Form schon recht nahekommt (Abb. S. 381). Julius Seyler strebt nach ähnlicher Vereinfachung und Typisierung in seinen Landschaften, die allerdings ihre Abstammung von einem geradezu bravourösen Impressionismus nicht verleugnen können. Auch Richard Pietzsch findet immer sicherer die geeignetste Form, um nicht zu sagen Formel, für seine landschaftlichen Gesichte. Reiferes und dabei Sympathischeres wie die Baumblüte in Wolfratshausen, den blühenden Apfelbaum oder die tausendjährige Eiche hat er wohl kaum noch geboten. Zu ähnlicher, immer klarer sich herausschälender Geschlossenheit ringt sich ferner Marie Caspar-Filser durch. Auch Victor von Belanyi entwickelt die Form und mit ihr die Farbe zu steigender Ausdruckskraft. Paul Neresheimer (Abb. S. 378) ist vielleicht sogar noch einen Schritt weiter. Johann Schult strebt Aehnliches wie Scharff an. Otto Wylers Schaffen bedeutet ein Weiterschreiten über Buri, das Hans Röhms einen Vorstoß über Boehle, Schiestl u. a. hinaus. Noch im realistischen Detail steckt Julius Hüther; aber seine Akte und Bildnisse (Abb. S. 378) zeigen doch auch deutlich die Tendenz zur Typisierung und Stilisierung der Form



J. HÜTHER FRÄULEIN S.

Frühjahrausstellung der Münchner Secession



P. NERESHEIMER STURM

Frühjahrausstellung der Münchner Secession



KARL REISER — *Frühjahrausstellung der Münchner Secession* — KIRCHE IN MITTENWALD

und Farbe. Und ein starker Stilwille spricht sich in den Arbeiten des Tirolers Friedrich Hell aus, der von der Natur, den Menschen und Sagen seiner Heimat in einem ganz eigenartigen, sonoren, rhapsodischen Ton zu reden und zu singen weiß.

Neben diesen und vielen anderen, die nach der neuen Bildform suchen — auch Franz Reinhardt gehört natürlich zu ihnen und der wunderlich-bizarre Wiener Egon Schiele, dessen Bilder Stickereien gleichen —, finden wir zahlreiche Künstler, die dem Freilicht, dem Impressionismus und Kolorismus immer noch neue Möglichkeiten abzugewinnen suchen und dies auch tatsächlich oft erreichen. In der Nachbarschaft sehr kühner, manchmal fast gewaltsamer Dinge, wie es die Akte von Ernst Burmester und die Arbeiten von Curt Witte, S. Ziffer, auch Conrad Hommel u. a. sind, stehen ruhige, reife, ausgeglichene Sachen wie die Studien und Bilder von Hermann Groeber (Abb. S. 383), deren gesunde Frische und Wahrhaftigkeit immer wieder von neuem erfreut, die reizvollen, wirklich delikaten kleinen Akte von Rudolf Nissl (Abb. S. 376), die schönen Landschaften von Crodel, Felber, Lehmann und Bürgers (Abb. S. 383), welch letzterer ein Meister in der Kunst ist, den Impressionismus zur Monumentalität zu steigern. Glänzende koloristische Leistungen sind ferner die weithin leuchtenden Blumenstillleben von H. Niestlé, eine Dame auf weißer Bank von Josse Goossens u. a. m. Auch Namen wie O. Bauriedl, R. Kaiser, Ch. Vetter oder Karl Reiser (Abb. S. 379) wird man stets nur im Zusammenhang mit tüchtigen Arbeiten ihrer speziellen „Branche" zu nennen brauchen. Reisers „Kirche in Mittenwald" gehört sogar zum Stärksten, was man von diesem geborenen Maler des Wetterstein- und Karwendelreviers seit langem gesehen hat. Sehr zahlreich sind auch die Porträts. Stilisierende Tendenzen, wenigstens extreme, schließen sich hier fast von selbst aus, aber auf



Frühjahrausstellung der Münchner Secession

J. SZENT-ISTVÁNYI
PORTRÄTSTUDIE



F. HOFMANN-JUAN FRAUENRAUB

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

den Bahnen, die etwa von den neuen Schweizern u. a. gewiesen worden sind, läßt sich doch auch recht Ansprechendes (siehe u. a. das Mädchenbildnis von E. BAUDREXEL) erreichen. Die meisten Bildnisse aber geben ohne besondere Uebersetzungsversuche die reine Impression, so z. B. die flotten, unmittelbar packenden Herrenbildnisse von SZENT-ISTVÁNYI (Abb. S. 380) oder der Violinspieler von RICHARD WINTERNITZ (Abb. S. 382), in dessen Gesicht und Gestalt sich übrigens auch die Erregtheit, ja fast Entrücktheit durch das Spiel deutlich ausprägt. Von sonstigen Porträtmalern, die aus irgendeinem Grund Beachtung verdienen, wären etwa noch zu nennen: TH. BAUMGARTNER, V. VON BELANYI, P. BENEDICT, BURGER-MÜHLFELD, TH. ESSER, G. ESSIG, HILDEGARD GLADE, C. HOMMEL, J. KÜHN jr., ED. MUENCKE, CURT NESSEL, J. SCHMID, OTTO WEIL.

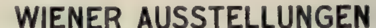
Die Abteilung der zeichnenden Künste ist, da ja die Winterausstellung ausschließlich Graphisches gebracht hatte, diesmal nur geringeren Umfangs. Aber man findet manches Treffliche dort. OLAF GULBRANSSONS karikaturistische Zeichnungen (Abb. S. 384) gehören natürlich ebenso dazu wie WILLI GEIGERS bizarre Visionen, RICHARD MÜLLERS minutiöse Nadelarbeiten gleicherweise wie die pikanten Zeichnungen von L. KAINER und die phanta-

stischen, inhaltlich wie technisch fesselnden Radierungen von WALTER REHN, in dem die graphischen Künste sicher ein neues, starkes Talent hinzugewonnen haben.

Die Stilisierungstendenzen, von denen weiter oben, bei den Werken der Malerei, schon die Rede war, charakterisieren auch einen großen Teil des modernen plastischen Schaffens. Man begegnet hier z. B. Arbeiten wie denen von ALFRED LÖRCHER, die von der ältesten, primitiven griechischen Plastik abzustammen scheinen. Andere wieder wie die sehr interessanten Versuche von MAX HOENE, dessen Eigenart sich am stärksten in Majolikaarbeiten ausspricht, stehen dem nicht ferne, was Hodler u. a. in ihrer Malerei anstreben. BERNHARD HOETGER ist z. Z. wohl der bedeutendste unter diesen Stilisten. Daß sich aber auch auf anderen Wegen noch schöne Resultate gewinnen lassen, beweisen neben zahlreichen tüchtigen Porträtbüsten (z. B. von H. GEIBEL, H. BRAUN, A. RICKERT, C. RÖHRER und vielen andern) Arbeiten wie der anmutige, sich nur zaghaft vom Stein lösende Mädchenakt von LUDWIG EBERLE (Abb. S. 377) oder die originellen Arbeiten (Tiere und eine famose Statuette Pallenbergs als Mikado) von FRITZ BEHN. Noch viele Namen ließen sich natürlich hier, ebenso wie in den Abteilungen für Malerei und Graphik, nennen. Aber es wäre nichts wesentlich Neues mehr damit gesagt. Und das ist eben das Schicksal so vieler tüchtiger Könner: daß sie im Schatten eines Stärkeren oder einer lebhafter interessierenden Richtung schaffen. Aber ihr Werk geht deshalb nicht verloren.



R. WINTERNITZ VIOLINSPIELER
Frühjahrausstellung der Münchner Secession



WIENER AUSSTELLUNGEN

Neben den Frühlingsausstellungen der großen Verbände, auf die wir noch in einem besonderen Aufsatz zurückkommen werden, gibt es eine Anzahl kleinerer Darbietungen in den Kunstsalons: Bei *Heller* eine Ausstellung von Radierungen und farbigen Zeichnungen von MAX POLLAK, Porträts, Landschaften, Figurenstudien, alles gleich geschickt und unpersönlich gearbeitet; bei *Halm & Goldmann* Radierungen von WILLI GEIGER-Berlin, größtenteils bekannte Arbeiten ohne zwingende Kraft, und Landschafts-Pastelle von dem Wiener LEOPOLD BLAUENSTEINER, zumeist Motive aus Melk in flimmernde Farbigkeit übersetzend. Höhere Ansprüche stellt die Ausstellung FRITZI ULREICH in den Räumen der bildenden Künstlerinnen, nicht so sehr durch das Geleistete als durch das Arrangement; die Künstlerin hat, wie das ziemlich blümerant geschriebene Vorwort zum Katalog zu verstehen gibt, keine regelmäßige künstlerische Ausbildung genossen und ist nur durch eigene Arbeit zu einer Ausdrucksweise gelangt, die die konventionelle Durchschnittsmalerei vielleicht an gedanklichem Ernst, keineswegs an formalen Qualitäten übertrifft. Alles was ein solch unregelmäßiger Bildungsgang an Kraft und Unmittelbarkeit erwarten ließe, ist glücklich ausgetrieben und die Künstlerin dem Ideal „jenes kunstbeflissenen Kreises des Wiener Volksheims“ angenähert, von dem die Ausstellung ausgeht und in dessen Namen ein Schwall von Redensarten über die Malerin ausgegossen wird; sehr zum Schaden dieser unzweifelhaften, wenn gleich engen Begabung, die ganz aus ihrer Bahn gerissen wird. Hält man dieses Unternehmen mit der vor einigen Monaten im selben Volksheim arrangierten historischen Ausstellung zusammen, so kommt man zu dem Ergebnis, daß hier unter dem Vorwand künstlerischer Volksbildung eine ziemliche Brunnenvergiftung — oder sagen wir -verzuckerung — getrieben wird. Wo ins Allgemeine gewirkt werden soll, ist Sinn für echte künstlerische Werte die erste Bedingung. Eine reinere Freude als dieses aus seiner Ruhe aufgehetzte Talent bieten die drei ungarischen Künstler ROBERT BERÉNYI,



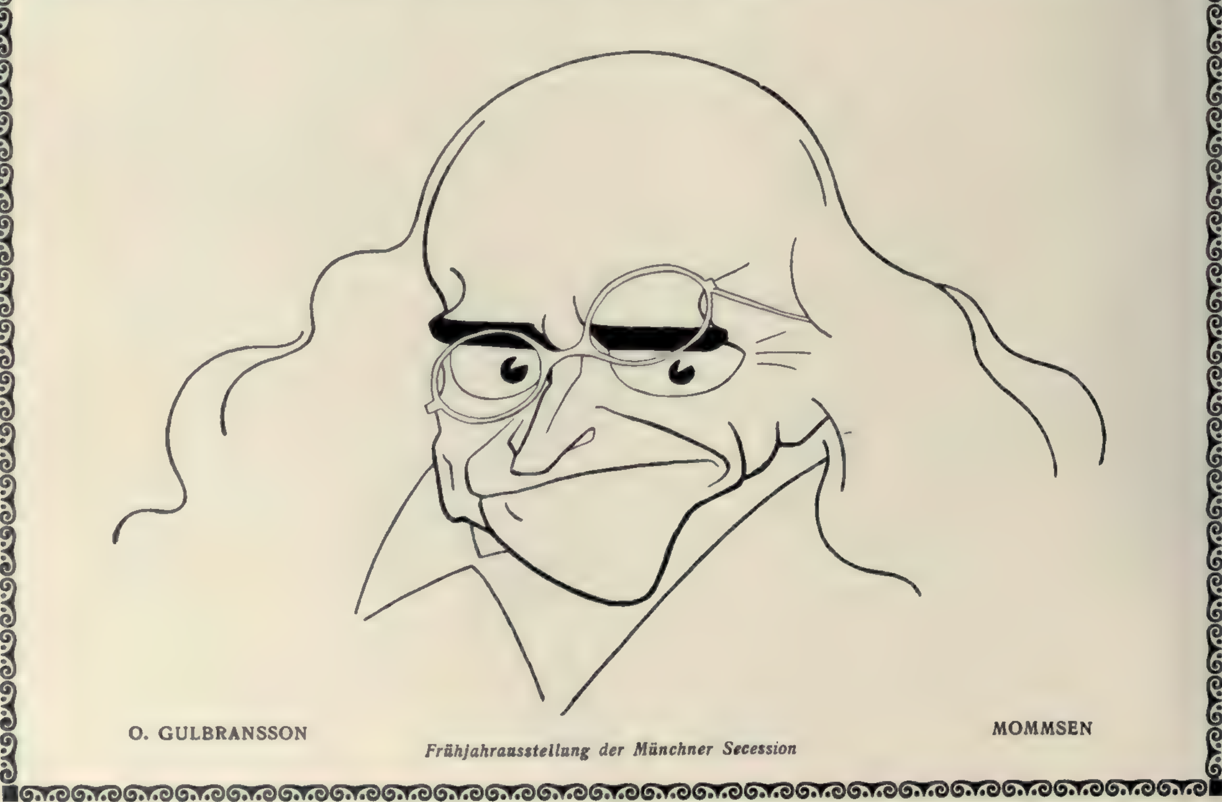
H. GROEBER KAFFEEGESELLSCHAFT

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

F. BÜRGERS WINTERABEND

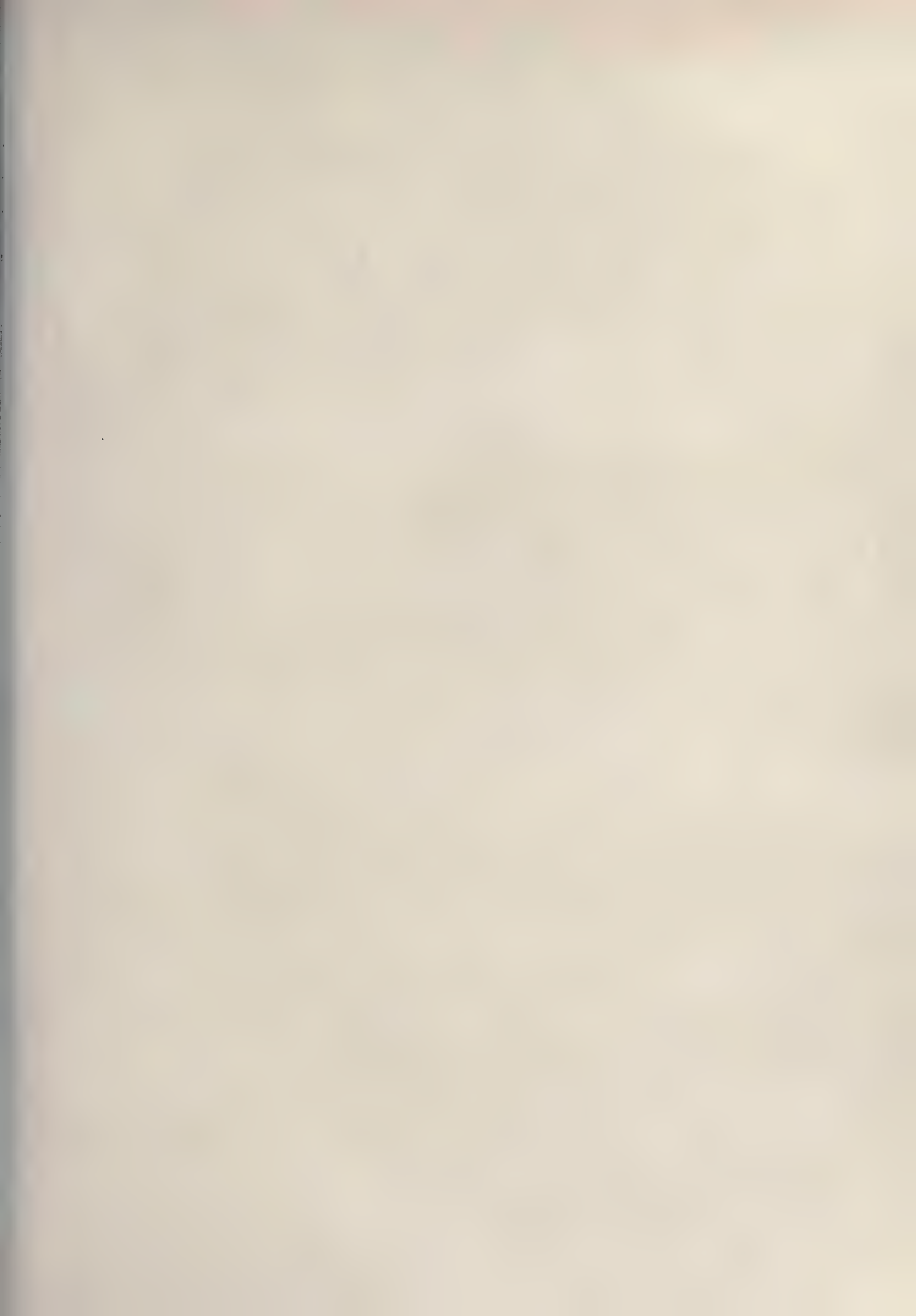
Frühjahrausstellung der Münchner Secession

BERTALAN POR, LUDWIG TIHANYI, die im Kunstsalon *„Brüko“* ausstellen; auch sie sind keineswegs fertig und abgeschlossen, aber in dem wilden Gähren ihrer Kunst liegt Notwendigkeit und innerer Zwang, kein Volksheim der Welt wird diese Künstler fördern — oder hindern, was aufs selbe herauskommt — sich zum Ausdruck ihrer Persönlichkeit durchzukämpfen. Sie sind nicht eine Gruppe, sondern drei einzelne, zusammengehalten hauptsächlich durch den gemeinsamen Zug, daß sie sich mit all dem, was die Kunst unserer Zeit bewegt, auseinanderzusetzen bestrebt sind; sonst sind sie von Grund aus verschieden. Pors Endziel sind monumentale Kompositionen, wie er sie für die Budapester Volksoper entwerfen durfte; große architektonische Aufbauten aus mächtigen Menschengestalten in einfachsten Stellungen und Betätigungen. Riesenthemen, die sicher noch nicht bis ins Letzte bewältigt sind, es fehlt ein Element, das man ein geistiges nennen möchte; aber die großzügige Verbindung der Figuren mit dem landschaftlichen Raume enthält eine starke Verheißung für die Zukunft. Tihanyi konstruiert seine Bildnisse, will sich des Gerüsts und Aufbaus der Köpfe bemächtigen, die er malt; diese Konstruktion ist ihm nicht Zweck, sondern Mittel, er erreicht durch sie eine merkwürdige Konzentrierung der Wirkung, eine Eindringlichkeit, die von der Erfassung der Form auf die Durchdringung des Geistigen übergeht. Seine Porträts haben eine innere Lebendigkeit und der Begriff „der sprechenden Aehnlichkeit“ erhält bei ihnen einen neuen und stärkeren Sinn. Berényi ist der jüngste und unfertigste unter den dreien; den Weg, den er geht, lehrt eine Vergleichung zweier Stilleben von 1909 und 1911 am besten erkennen. Das ältere ist eine geschlossene, etwas trockene Zusammenstellung, im jüngeren haben die Farben zu leben begonnen und erzeugen eine viel unmittelbarere und persönlichere Einheit. In allen späteren Bildern Berényis haben die Farben etwas Zuckendes und Vibrierendes und die Kompositionen etwas Irrationelles und Visionäres, was bisweilen eine spukhafte Stimmung oder eine dämmernde Erinnerung glücklich heraufbeschwört, aber eine gewaltige Anstrengung des Künstlers fordern wird, der leicht aus einem Gestalter ein zuchtloser Phantast zu werden Gefahr laufen könnte. — ANDRÉ DERAIN, dessen Werk die *Galerie Miethke* in einer Kollektivausstellung vorführt, ist einer jener unruhigen Sucher, die sich nicht irgendeiner Richtung restlos hingeben, sondern darnach streben, durch Irrungen und Wirrungen hindurch zu persönlichem Ausdruck zu gelangen. Die älteren Werke — von 1904 bis etwa 1908 — gehören jener Richtung an, die man als die wilde (fauve) bezeichnet hat; der Reichtum des Naturausschnittes wird zu großen, möglichst ungebrochenen Farbenflächen vereinfacht, die durch die starken Klänge und ihre kräftigen Gegensätze wirken sollen. Die Fortentwicklung zu einer dekorativen, Farbenmassen zu harmonischem Ganzen zusammenschließenden Malerei hat Derain nicht mitgemacht; er wollte die Preisgabe des Einzelobjekts vermeiden, den Gegenständen ihren plastischen Wert erhalten. So gelangt er zu einer Stilisierung, die jeden Gegenstand auf seine stereometrische Grundform zu bringen trachtet; in diesen Jahren — 1909—1911 — berührt er sich mit Picasso, der von dieser Phase bekanntlich zu einer ganz anderen Umsetzung des Naturobjekts fortgeschritten ist. Derain hat diese Konsequenz nicht gezogen; in seinen letzten Werken — von 1912 an — sieht er von der auffallenden Konstruktion der Einzeldinge ab, sucht mehr nach einem gesetzmäßigen und eindringlichen Aufbau des Ganzen. Darin nähert er sich wieder mehr den Aufgaben, die Cézanne sich gestellt hatte; doch fehlt Derain die duftige Leichtigkeit und farbige Zartheit, die jener als Erbe und Ueberwinder des Impressionismus besessen hatte. H. T.



O. GULBRANSSON MOMMSEN

Frühjahrausstellung der Münchner Secession





V. A. SSJEROW
BILDNIS VON FRAU HIRSCHMANN (1907)



V. SSJEROW A. STACHOWITSCH (1911)

VALENTIN ALEXANDROWITSCH SSJEROW

Von P. Ettinger

Als an einem trüben Novembermorgen des Jahres 1911 ein Herzschlag unerwartet den Lebensfaden des kaum siebenundvierzigjährigen Malers Valentin Ssjerow durchschnitt, da verlor nicht nur die russische Kunst einen ihrer bedeutendsten und geschätztesten Meister, sondern auch im Kunstleben Rußlands entstand eine fühlbare Lücke, welche bis heute nicht ausgefüllt worden ist. Denn die Stellung, welche der frühverstorbene Künstler in demselben eingenommen hatte, war eine ganz ausnahmsweise und basierte nicht allein auf seinem malerischen Schaffen, in welcher Richtung der Einfluß anderer Maler des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, wie z. B. Konstantin Korowins, seinerzeit in Rußland viel einschneidender und befruchtender war, sondern hatte auch zum großen Teil ihren Grund in der markanten Persönlichkeit Ssjerows. Dieser war nichts weniger als eine jener siegenden Künstlernaturen, denen alle Herzen zufliegen und denen der Charme ihres Wesens, der sprudelnde Reichtum ihres Talentes die Wege zum Erfolg ebnen; ganz im Gegenteil präsentierte er sich als ein wenig zuvorkommender, schweigsamer Herr, der mit freundlichen Mienen und Worten recht sparsam umging, nichts im Leben leicht nahm, und dem sich auch weniges sehr leicht gab. Eben dieser männliche Ernst und die tiefe Aufrichtigkeit in Kunst und Leben, das intensive Eindringen in das Wesentliche jedes künstlerischen Moments, sowie die angeborene Antipathie gegen äußerlichen Schein und leere Pose wirkten imponierend und verschafften jeder Aeußerung Ssjerows in Fragen





V. SSJEROW — MÄDCHEN IM SONNENSCHEIN (1888)

Tretjakow-Galerie, Moskau

der Kunst und Kultur besondere Geltung*).

Diese, gerade unter den slavischen Künstlern nicht allzu häufigen Charaktereigenschaften, sowie die Kultur seiner vielseitigen Kunst und umfassenden Intelligenz hatte Valentin Alexandrowitsch Ssjerow (geb. 1865 in St. Petersburg) sicher zum guten Teil seiner Abstammung, sowie den kaleidoskopartig wechselnden Eindrücken seiner so ungewöhnlich verbrachten Kinder- und Jugendjahre zu verdanken. Der Vater des Künstlers, der hervorragende Komponist und Musikschriftsteller Alexander Nikolajewitsch Ssjerow, war u. a. einer der ersten Parteigänger Richard Wagners in Rußland und Verfasser der noch jetzt gespielten Oper „Judith", zu welcher das Hebbelsche Drama den Stoff geliefert hatte; seine Mutter, ebenfalls eine begabte Musikerin jüdischer Herkunft, die als ganz junges Mädchen den viel älteren Komponisten geheiratet hatte, gehörte zu jenen typisch russischen Frauen aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, welche dem Ideal der Selbstvervollkommnung und einer

*) Für die Stärke des Interesses, welches die Persönlichkeit und das Schaffen Ssjerows in seiner Heimat erwecken, sprechen drei ihm gewidmete Monographien, die bereits nach seinem Tode erschienen sind und von denen das grundlegende und reichillustrierte Buch von J. Grabar (Moskau, Großmann & Knoebel) in erster Reihe Beachtung verdient. P. E.



V. SSJEROW
MÄDCHEN MIT PFIRSICHEN (1887)

aufs Volkswohl gerichteten Tätigkeit alle sonstigen Forderungen und Pflichten bürgerlichen Lebens zu opfern pflegten. In Begleitung seiner Eltern, in deren Petersburger Heim viele bekannte Musiker, Künstler und Schriftsteller verkehrten, besuchte der zukünftige Maler schon in zartestem Kindesalter Oper und Konzerte, und zu seinen frühesten Erinnerungen zählte ein längerer Besuch bei R. Wagner in Luzern.

1871 starb der alte Ssjerow, und für seinen sechsjährigen Sohn begann nun ein eigenartiges Wanderleben, das ihn zuerst in eine sogenannte Kommune führte, wie deren im damaligen Rußland viele von Vertretern der Intelligenz gegründet wurden, sodann für längere Zeit nach München und Mühltal, wo der kleine Russe sich zu einem echt bajuvarischen Schulbuben umformte, und schließlich nach Paris. Später folgte ein wenig dauerhafter Besuch des Gymnasiums in Kiew, der 1878 mit ebenso geringem Erfolg in Moskau fortgesetzt wurde, wo aber anderseits der Verkehr im Hause des Mäzenaten S. Mamontow mit der dort herrschenden künstlerischen Atmosphäre und seinem frohen, gesellschaftlichen Treiben von nicht zu unterschätzendem Einfluß auf den grüblerischen Jüngling war.

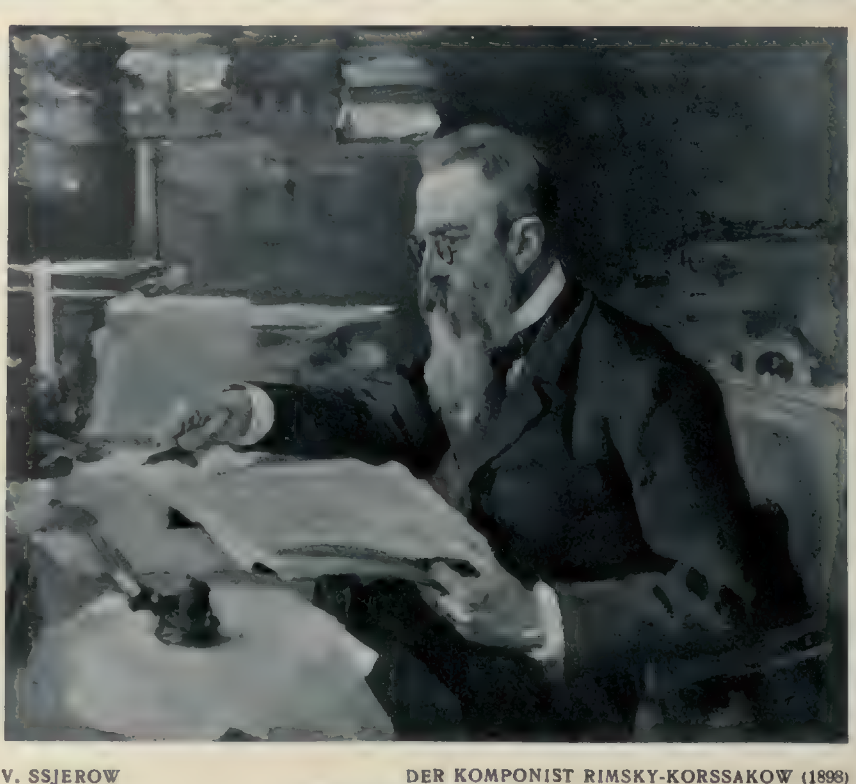


V. SSJEROW — DIE SÖHNE DES KÜNSTLERS (1899)

Museum Alexanders III., St. Petersburg



V. SSJEROW
FRAU S. M. BOTKIN (1899)



V. SSJEROW — DER KOMPONIST RIMSKY-KORSSAKOW (1898)
Tretjakow-Galerie, Moskau

Den ersten künstlerischen Unterricht hatte Ssjerow bereits in München bei Karl Köpping erhalten, und während des Pariser Aufenthalts hatte er fleißig im Atelier seines Landsmanns, Ilja Rjepin, gezeichnet. Letzterer, der um diese Zeit schon eines gewissen Rufes genoß, verblieb auch in Moskau sein Lehrer und bereitete ihn zum Eintritt in die Akademie der Künste in St. Petersburg vor. Hier studierte der angehende Maler von 1880 bis 1884, vorwiegend unter Leitung des Professors P. Tschistjakow, und alsdann gaben ihm längere Reisen nach München, wo er in der Pinakothek alte Meister kopierte, Holland, sowie einige Jahre später nach Italien die endgültige künstlerische Reife.

Die selbständige Schaffensperiode Ssjerows beginnt in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, in welche auch seine Heirat und feste Ansiedelung in Moskau fällt. Und gleich in diesen Jahren entstanden, neben mehreren vorzüglichen Landschaftsstudien, zwei Werke — „Mädchen mit Pfirsichen“ (1887, Abb. S. 387) und „Mädchen im Sonnenschein“ (1888, Abb. S. 386) —, welche zu den besten im Oeuvre unseres Künstlers gehören, ja, was unmittelbare Frische der Auffassung, Wärme des Kolorits und der Behandlung betrifft, in demselben vielleicht ihresgleichen nicht haben. Wie ungezwungen und mit welch natürlicher Intimität ist im ersten Bilde das sympathische, brünette Mädel (eine Tochter des obenerwähnten S. Mamontow) in den hellen, lichtdurchfluteten Raum hineinkomponiert, und wie fein ist hier die rosa Bluse zu dem warmen Fleischton und den dunkeln Möbeln abgestimmt! Kräftiger noch ist die anziehende Pleinair-Studie (Abb. S. 386) gemalt, in welcher das Sonnenlicht so wunderbar durch die Baumkronen rieselt und einen Strom koloristisch-plastischen Lebens auf den expressiven Kopf und jugendlich vollen Oberkörper der Mädchengestalt zu ergießen scheint. Mag Ssjerow auf seiner Auslandreise auch bereits analoge Werke der Hell- und Freiluftmalerei gesehen haben, so waren diese Eindrücke hier jedenfalls individuell zu Eigengut verarbeitet, und in Rußland, wo um diese Zeit erst der Umschwung zur modernen Malerei einsetzte, wirkten die erwähnten Gemälde gewissermaßen als Offenbarung.

Dieses glänzende Debüt war für die weitere Künstlerlaufbahn Ssjerow bezeichnend. Denn obgleich es kaum ein Gebiet der Malerei gibt, das er ganz unberührt gelassen hätte, so steht doch das Bildnis quantitativ und qualitativ im Vordergrunde seines Schaffens, und hat auch seinen Ruhm über die Grenzen seines Vater-



V. SSJEROW
ZAR PETER II. UND DIE SPÄTERE ZARIN ELISABETH PETROWNA AUF DER JAGD (1900—1901)

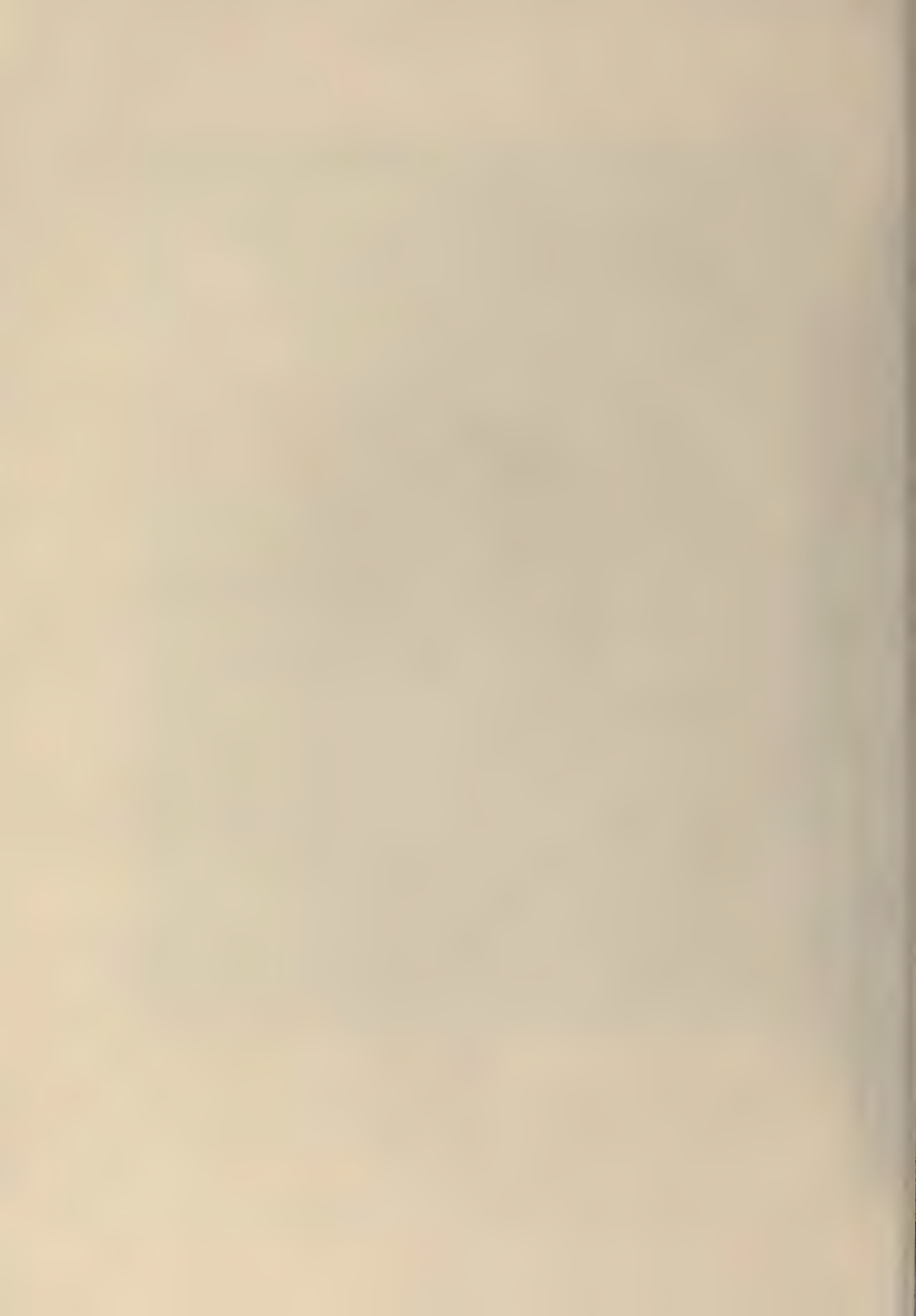
Museum Alexanders III., St. Petersburg

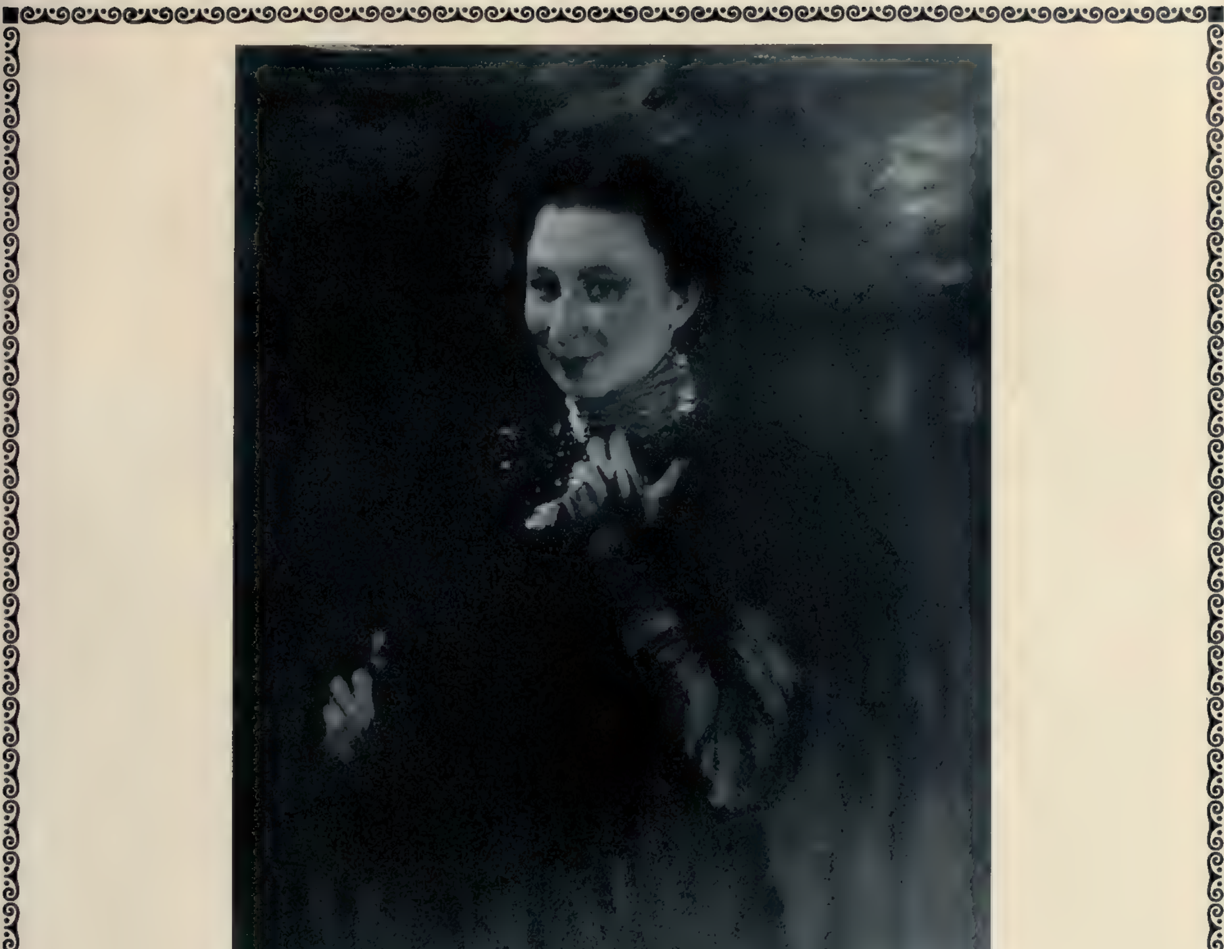
landes getragen. Die Anzahl der von ihm ausgeführten Porträte, Skizzen, Studien und Zeichnungen mit eingerechnet, beläuft sich fast auf zweihundert, und dabei galt der Künstler stets als wenig produktiver und sehr langsamer Arbeiter, der seinen Modellen unendlich viele Sitzungen abzuzwingen wußte. In dieser imposanten Porträtgalerie spiegelt sich eine ganze Phase künstlerisch-gesellschaftlichen, sowie politisch-wissenschaftlichen Lebens in Rußland um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts wieder, und es ist vom allgemeinen Standpunkte nur zu bedauern, daß hier dem rein mondänen Element eine so überwiegende Rolle zufällt. — War Valentin Ssjerow ein Meister, ein echter maître-peintre? Wenn wir diesen Titel in seinem direkten Sinn, in der Bedeutung virtuoser Formbeherrschung und fehlerloser Sicherheit der Faktur nehmen, so wird unser Künstler nicht immer auf ihn Anspruch machen können, denn in seinen Werken findet sich, neben mit echter Meisterschaft gemalten Stücken, oft ein Detail, das nur annähernd herausgearbeitet, manches Bewegungsmotiv, das nicht einwandsfrei wiedergegeben ist. So befriedigt u. a. in seinen Bildnissen selten die Behandlung der Hände, und den Ausspruch Leibls: „Ich möchte mein Leben lang schöne Hände malen", würde Ssjerow kaum unterschrieben haben. Aber in hohem Maße besaß er dagegen die seltenere Meisterschaft psychologischer Vertiefung, die Gabe des innern Sehens, welche wie eine scharfe Lanzette in das eigentliche Wesen von Menschen, Tieren und Landschaft eindrang und dieselben aus der äußern, oft trügerischen Hülle herauszuschälen wußte. War er nicht immer ein untrüglicher Zeichner, so war doch seine Linie stets von intensivem Ausdruck, seine Silhouette meist interessant und dekorativ. Dieses scharfe Erfassen jeden Motivs, das unaufhörliche Streben nach konzentriertem, künstlerischem Inhalt machen das Oeuvre Ssjerows als Ganzes so wertvoll, was besonders glänzend auf seiner posthumen Ausstellung zum Vorschein kam. — Hier, wo der Künstler in erster Reihe als Porträtist stark vertreten war, sah man deutlich, daß er sich seine Aufgabe niemals leicht gemacht hat, daß er, wie dies mit Aufträgen überhäuften Bildnismalern oft passiert, in kompositionelle Schablonen nie verfallen ist und sogar im mondänen Damenporträt glücklich die Skylla und Charybdis virtuosenhaften Schicks vermieden hat. Als Resultat langer, mühevoller Studien wußte er stets die für seine Modelle am meisten charakteristische Note, eine besonders prägnante, wenn auch oft wenig schmeichelhafte Pose oder Geste zu finden, was ihm sogar nicht selten den Vorwurf gewollter Karikatur eintrug. In dieser Hinsicht weisen die Ssjerowschen Porträte eine große Mannigfaltigkeit der Komposition auf, was auch schon in dem verhältnismäßig beschränkten Illustrationsmaterial unseres Aufsatzes zutage tritt. Wie gut paßt da die langourös-träumerische Pose zur



V. SSJEROW PORTRÄTZEICHNUNG (1910)

VALENTIN SJEROFF
GRAF FELIX SUMAROKOFF-ELSTON





V. SSJEROW — FRAU SWERBEJEW (1895)
Museum Alexanders III., St. Petersburg

Erscheinung des verstorbenen Malers Levithan, wie straff ist die energisch-produktive Persönlichkeit des Tondichters Rimsky-Korssakow erfaßt (Abb. S. 390) und wie geschickt der Redner in Muromtzew, dem bedeutenden Rechtsgelehrten und Vorsitzenden der ersten Duma, charakterisiert! Humoristisch-beredt wirkt M. Morosow (Abb. S. 398), eine seinerzeit allbekannte Figur der Moskauer Plutokratie, und weht nicht ein Hauch von Genie um die hünenhafte Gestalt des großen Opernsängers Schaliapin? Von eigenartigem Interesse im Werk des Künstlers ist die Reihe seiner zahlreichen Bildnisse der Zaren Alexander III. und Nikolaus II., sowie einiger Großfürsten. Von der üblichen Langweile und schmeichelhaften Glätte höfischer Malerei ist in diesen Bildern wenig zu spüren, unter denen auch rein malerisch das jedweden Pomps bare, hier reproduzierte (Abb. S. 395) Konterfei des jetzigen Zaren in seiner lichten Farbenskala hervorragt. In dieser Art das gekrönte Haupt eines autokratischen Landes zu malen, zeigt sich wohl am besten der neuzeitlich-demokratische Mensch in Ssjerow, der auch nicht zögerte, einst öffentlich der Akademikerwürde zu entsagen, als ihm das Gebaren der Petersburger Akademie der Künste in einer gewissen Angelegenheit mißfiel.

Vom rein malerischen Standpunkte, sowie in bezug auf Kolorit und Kompositionsstil hat Ssjerow einige Evolutionen durchgemacht. Das Pleinair und die Hellmalerei, als deren erfolgreicher Vertreter er uns in seinen Erstlingswerken erscheint, verschwanden mit der Zeit immer mehr aus seinem Schaffen. Vereinzelt sehen wir sie noch u. a. in einigen Bildnissen der Zarenfamilie, sowie in demjenigen seiner Gemahlin mit den im Hintergrunde auf sonnenbeleuchteter Wiese spielenden Kindern, aber mit den Jahren wird die Vorliebe



V. SSJEROW
FÜRST W. M. GOLITZYN (1906)



V. SSJEROW ZAR NIKOLAUS II. (1900)

für dunkle Tonmalerei und fast monochrome Gammen vorherrschend. Der bereits erwähnte Levithan, das famose Brustbild des italienischen Heldentenors Tamagno, die faszinierend lebensvollen Porträte der Frau Swerbejewa (Abb. S. 393), sowie des Kunstsammlers Kassjanow und manches andere sind in sattbraunen Tönen gehalten. Flockig, vielleicht etwas an Leibl gemahnend, ist Rimsky-Korssakow in Grau, Weiß, Blaßrosa und Mattgelb gemalt (Abb. S. 390), und in einem der vollendetsten Glanzstücke Ssjerowscher Malerei, dem prächtigen Bildnis der Frau Hirschmann (Abb. geg. S. 385) ist fast die gleiche Farbenleiter, aber in verstärktem Kontrast, mit schönstem Erfolg angewandt. In den letzten Jahren seines Lebens wendet sich aber Ssjerow oft wieder klingenderen Farben zu, was wohl mit der großen Welle intensiven Kolorismus' in Verbindung zu bringen ist, die gerade damals die ganze europäische Malerei zu durchfluten begann. Ein kaltleuchtendes Blau, ein koloristisch betonter Hintergrund erscheint jetzt in manchen seiner Bilder, und der feine, orientalische Typus der Frau Akimowa (Abb. S. 396) in weißgoldner Toilette ist sogar etwas gewaltsam zwischen ein rotes und blaues Seidenkissen gesetzt. Zu voller Harmonie hat der Künstler sich in dieser letzten koloristischen Phase nicht durchzuarbeiten vermocht, und ebensowenig war es ihm vergönnt, das Ideal seines neuen linear-dekorativen Stils zu erreichen, von welchem das vielumstrittene, gewagte Porträt der russisch-französischen Schauspielerin Ida Rubinstein als erstes Experiment Kunde gibt. — Der plötzliche Tod hatte, tragischerweise, unsern Künstler gerade in einem Moment ereilt, als er überhaupt voll neuer Pläne und Absichten war. Zum erstenmal, abgesehen von den Dekorations- und Kostümentwürfen zur Aufführung der Oper seines Vaters „Judith", hatte er eine große dekorative Aufgabe übernommen — Wandmalereien für das Wohnhaus eines Moskauer Kunstfreundes, und die ersten



V. SSJEROW FRAU M. AKIMOW (1908)

losen Skizzen hierzu waren kaum fertiggestellt. Lebhaft interessierte ihn damals auch eine Serie Illustrationen zu russischen Fabeln, deren erste Ideen noch in die Mitte der neunziger Jahre zurückreichen, dann wiederholt wieder aufgenommen wurden, und in denen Ssjerow ebenfalls einen bestimmten linearen Stil erstrebte. Einige dieser Blätter — eine unendlich große Anzahl diesbezüglicher Zeichnungen, Studien und Skizzen ist hinterblieben — sind äußerst originell und mit viel Humor komponiert, die meisten zeugen von tiefem, liebevollem Studium des Tierlebens, für welches der Künstler, besonders für Pferde, die in seinen Landschaften so oft figurieren, ein ausgesprochenes Faible hatte. Von diesen, sowie manchen anderen Arbeiten wußte man zu Lebzeiten des Künstlers wenig, und erst seine posthume Ausstellung vermittelte ihre volle Bekanntschaft, wie sie überhaupt manches Unbekannte im Werdegang des verstorbenen Meisters enthüllte. Hier wurde man sich erst klar, wie sehr der feine Landschafter in Ssjerow später, zum Schaden der russischen paysage intime, hinter den Porträtisten zurückgetreten war. Denn auch auf diesem Gebiet hatte Ssjerow aus der Tiefe geschöpft, und in seinen wenig zahlreichen, mittelgroßen Landschaften ist der intime Reiz der Natur Großrußlands, die beklemmende Schönheit ihrer Herbsttage mit seltener Intensität festgehalten (Abb. S. 400). Ja, in ihnen, wie in den obenerwähnten zwei Mädchenbildnissen aus der ersten Periode, klingen warme lyrische Töne, die der Künstler in Werken anderer Richtung nicht zu offenbaren liebte. Interessante landschaftliche Motive



V. SSJEROW — PETER DER GROSSE AUF DER JAGD (1902)

Tretjakow-Galerie, Moskau

mit Renntier-Staffage — ein solches hat seinerzeit Prinzregent Luitpold erworben — hatte er außerdem von einer Reise nach dem hohen Norden (1894) mitgebracht, und ganz ausgezeichnet sind die landschaftlichen Hintergründe in seinen historischen Bildern behandelt, welche letztere ein besonderes Kapitel im Oeuvre Ssjerows bilden. In dem gelungensten und temperamentvollsten der drei Guaschebilder, die er für ein Prachtwerk über die kaiserlichen Jagden komponierte, „Zar Peter II. und die Zarewna Elisabeth auf der Jagd“ (Abb. S. 391), sticht die dahinrasende, glänzende Hofgesellschaft geradezu meisterhaft von dem stillen, russischen Dorf ab, das erstaunt auf die ungewohnte Kavalkade zu schauen scheint. Und wenn in „Peter dem Großen“ — die Gestalt des Zaren-Reformators hat dem Künstler noch zu andern, leider unvollendet gebliebenen Kompositionen Anlaß gegeben — die Schärfe Ssjerowscher Charakteristik vor allem in den Silhouetten des trotz Wind und Wetter mit seinen Architekten und Ingenieuren daherschreitenden Erbauers St. Petersburgs zutage tritt, so ist hier nicht minder intuitiv und malerisch wirksam die ungastliche Natur der aus einem Morast erstehenden Newahauptstadt wiedergegeben.



V. SSJEROW M. A. MOROSOW (1902)

Landschaftlich angeregt wurde Ssjerow schließlich wieder von der 1907 gemeinsam mit Leon Bakst unternommenen Reise nach Griechenland und Kreta, welche vielleicht auch nicht ohne Einfluß auf die bald nachher eingetretene Belebung seiner Palette geblieben war. Die starken Eindrücke dieser Reise sollten dann in zwei größeren Gemälden „Odysseus und Nausikaa“ und „Der Raub Europas“ zum Ausdruck kommen, von denen mehrere, aber nicht zu Ende geführte Varianten vorhanden sind. Die endgültig harmonische Lösung für seine Vorstellung der primitiven, hellenistischen Welt und ihrer Mythen hat der Künstler hier nicht gefunden, doch spürt man zweifellos etwas Elementar-Pantheistisches in diesem prächtigen, braungelben Stier, der so mächtig die blaue Meeresflut durchfurcht, und auf dessen Rücken Europa, einer frühgriechischen Skulptur gleich, kauert. Jedenfalls ist hier eine durchaus originelle, neue Darstellung des so oft gemalten Mythus geboten, die man nur ungern missen würde.

Valentin Alexandrowitsch Ssjerow war ein ganzer Künstler, dem nichts wahrhaft Künstlerisches fremd war und dessen Verlust man um so schmerzlicher empfindet, je tiefer man sich in sein Werk versenkt.

DIE NEUORDNUNG DER BAYERISCHEN GALERIEN UND MUSEEN

Wie man nach verschiedenen Anzeichen erwarten mußte, ist in der Angelegenheit der Neuordnung der bayerischen Galerien im bayerischen Landtag (Finanz-Ausschuß) ein Rückzug der Staatsregierung erfolgt. Man erinnert sich, daß die Regierung ursprünglich den Vorschlag vertrat, an der Prinzregentenstraße, gegenüber dem Nationalmuseum, einen Museumsneubau nach Plänen Emanuel von Seidls errichten zu lassen, der die „Moderne Galerie“, d. h. die im Staatsbesitz befindlichen Gemälde neuerer Meister, die Graphische Sammlung und das Münzkabinett räumlich vereinigen sollte. Dem gegenüber



Museum Alexanders III.
St. Petersburg

V. SSJEROW
BILDNIS DER FÜRSTIN ORLOW (1910)

stand das Projekt, das auf Hugo von Tschudi und Adolf von Hildebrand zurückzuführen ist: die Münchner Gemäldegalerien räumlich nicht zu trennen, sondern einen Parallelbau zur Alten und Neuen Pinakothek an der Theresienstraße zu errichten und ihm die Bilder aus Staatsbesitz zu überweisen, die jetzt in der Neuen Pinakothek, die zum Kgl. Familiengut gehört, Gastfreundschaft genießen. Während man noch das Für und Wider erwog, vollzog der Konservator Prof. Dr. Braune, ohne sich zuvor mit der zuständigen Ministerialstelle verständigt zu haben, die Neuordnung der Neuen Pinakothek, die ihm den allgemeinen Beifall der Kenner und Kunstfreunde eintrug, denn unter den gegebenen Umständen hätte eine bessere Anordnung des Gemäldeschatzes der Galerie gar nicht erfolgen können. Ohne daß der Eindruck des Gedrücktseins und der Enge entstand, konnten rund 1100 Gemälde gehängt werden, und zwar zu fast gleichen Teilen aus den Besitzständen des Staats und des Kgl. Hausguts. 113 Gemälde des Staatsguts wurden ins Depot versetzt, weil sie weniger wichtig erschienen, dafür aber 215 Gemälde aus Staatsbesitz neu aufgenommen, was den Erfolg zeitigte, daß man sich einer beinahe neuen Galerie gegenüber glaubt. Der Staatsregierung scheint aber diese mutige Tat in diesem Augenblick nicht sehr willkommen gewesen zu sein, denn auf Grund dieser vorzüglichen Geltendmachung der künstlerischen Potenzen unseres Kunstschatzes — die freilich trotz alledem ein Provisorium darstellt — konnte die Volksvertretung sehr wohl darauf hinweisen, daß sich ein Neubau für die Gemälde der neueren Meister bis auf weiteres erübrige, daß für die sonstigen Sammlungen bei einigermaßen geschicktem „Revirement“ sich Platz schaffen lassen müsse, und daß demzufolge die im Etat angeforderten 2½ Millionen Mark zu streichen oder wesentlich zu verringern wären. Die Staatsregierung kam indes dieser Ablehnung ihrer Forderung zuvor mit dem Vorschlag, statt einen Neubau zu genehmigen, die Staatsregierung zu ermächtigen, mit der Verwaltung des Kgl. Familienguts in Verhandlungen einzutreten, die auf den Ankauf der Neuen Pinakothek hinzielen sollten. Diese Verhandlungen erfolgten tatsächlich und zeitigten das Resultat, daß dem Staat die Neue Pinakothek um den Preis von annähernd 1 Million Mark, der sicher kein hoher genannt werden darf, ab 1916 überlassen werden soll. Dadurch, daß man das im Erdgeschoß befindliche Antiquarium auslogiert, hofft man weiteren Spielraum für die Ausgestaltung der Galerie zu gewinnen, ebenso sind Mittel für bauliche Umgestaltungen und Verbesserungen im Innenbau bereitgestellt, so daß insgesamt tausend laufende Meter Wandbehängfläche sich ergeben werden. Ob freilich diese Lösung „ideal“ genannt werden darf, das muß erst das Ergebnis der definitiv gesäuberten und endgültig gehängten Sammlung lehren. Eines ist aber heute schon gewiß: ein interessanter, architektonisch bedeutsamer Neubau für staatliche Galeriezwecke hätte mehr Bewegung und Aufschwung in das Münchner Kunstleben gebracht und hätte das Prestige Münchens, das heute nicht mehr unbestritten dasteht, zweifellos mehr gekräftigt und wiederbefestigt, als es der Verlegenheitsausweg der Regierung vermag.

Für die Graphische Sammlung, jetzt im Erdgeschoß der Alten Pinakothek, soll dadurch eine räumliche Entwicklungsmöglichkeit geschaffen werden, daß man die ihr benachbarte Vasensammlung entfernt und den damit anfallenden Raum von etwa 300 Quadratmeter Bodenfläche zur Erweiterung heranzieht. Leidtragende ist die „Secession“, die dem „Antiquarium“ und der „Vasensammlung“ Platz machen muß. Hoffentlich erfüllt aber der Staat der „Secession“ gegenüber seine Pflicht, die ihm aus kunstpolitischen und wirtschaftlichen Gründen obliegt. W.



V. SSJEROW HERBST (1895)

Tretjakow-Galerie, Moskau





S. L. WENBAN STROHHÜTTE

SION LONGLEY WENBAN

Von G. J. Wolf

1878. Ein junger Amerikaner reist auf gut Glück über das große Wasser und nach München, um in dieser vielgerühmten Stadt die Kunst zu üben und der Kunst zu leben. Sein frohes, frisches Künstlertum faßt rasch Wurzel. Die Natur der bayerischen Hochebene sagt ihm außerordentlich zu. Ein geborener Landschäfter, erkennt er alsbald die mannigfaltigen Reize der näheren und weiteren Umgebung Münchens. Mit flottem, breitem Pinsel und mit zärtlicher Radiernadel schafft er diese Reize nach, übersetzt sie in die Sprache seiner Kunst. Es gelingen ihm Werke, die ihn in eine Reihe setzen mit den besten Intimisten der Münchner Landschaft, mit Schleich, Lier, Wenglein, Stäbli, Fröhlicher. Aber nur einige Künstler wissen die Arbeiten des Amerikaners zu schätzen. Den Käufern und Händlern bleibt er der Fremde ohne „Name". Er muß mit seinen Bildern und Pastellen hausieren gehen. „Ich war in der letzten Woche bei allen namhaften Kunsthändlern", schreibt er seinem Bruder, „um ihnen ein paar meiner kleinen Pastellbilder zu zeigen und wenigstens ein paar Mark für sie herauszuschlagen, aber sie haben alle eine so verbindliche Art, „nein" zu sagen. Ich bot sie ihnen zu so lächerlich billigem Preise an, daß ich mich nachher schämte, nur 25 Mark für das Stück, wenn ich

S. L. WENBAN DER FELDWEG



S. L. WENBAN MOTIV BEI KRAILLING

auch zuletzt 40 Mark verlangte. Aber ich bin überzeugt, daß der Preis nichts mit der Sache oder der Qualität der Bilder zu tun hat. Sie kennen mich nicht. Einer von ihnen bemerkte: „Ja, wenn das ein Defregger oder ein anderer gleich bekannter Meister wäre", dann sah er vor sich hin und zuckte die Schultern, als wollte er sagen, wir würden es mit geschlossenen Augen nehmen und Ihren verlangten Preis zahlen ..." Mit Lohnarbeit für einen Photographen, mit Kitschlithographien für einen amerikanischen Verleger (das Stück zu 5 Mark) schlug sich der junge Amerikaner, der den heute wenigstens bei den Kennern geschätzten Namen Sion Longley Wenban trug, durch ein kümmerliches Leben. Die Verhältnisse trieben ihn aus der teuren Stadt aufs Land. Lange lebte er in Schleißheim. Aus dieser Not wußte er indessen eine Tugend zu machen. Die herben Landschaftsreize Schleißheims gaben ihm Motive zu seinen Bildern und mehr noch zu seinen Radierungen. Von diesen sind uns insgesamt nahezu 400 bekannt, davon etwa die Hälfte mit Motiven aus Schleißheim, während zu den anderen Eindrücke aus Planegg,



S. L. WENBAN

PFERDERENNEN BEIM OKTOBERFEST IN MÜNCHEN



S. L. WENBAN

BLICK AUF DIE BAHNHOFSHALLEN IN MÜNCHEN



S. L. WENBAN DER DÜRRENBACH BEI SCHLIERSEE



S. L. WENBAN DIE GROSSEN EICHEN IM SCHNEE

Schliersee, vom Starnberger See, aus der allernächsten Umgebung Münchens und aus den Straßen Münchens selbst den Anstoß gaben.

Auch für diese Blätter konnte Wenban lange Zeit keine Käufer finden. Das war hart, aber es entmutigte ihn nicht. Denn er war so durchaus Künstler, daß er tatsächlich nur um der Kunst und um des Schaffens, nicht um des Erfolges willen schuf. Wie sehr ihm das Arbeiten an sich Freude bereitete, dafür gibt es manches Zeugnis. So erzählte er einmal in einem Brief, daß er eine besonders „elegante große Kupferplatte“ geschenkt erhalten habe, die zu benutzen ihn reue. Er radiere zwar darauf, nehme aber keine Abzüge davon, sondern schleife sie immer wieder ab, um sie sich für Besseres aufzusparen: „Es ist eine so schöne Platte, daß, wenn ich auf ihr arbeite, meine Gedanken immer mit der Tatsache beschäftigt sind, es sei eine schöne Platte und ich müsse vorsichtig sein, sie nicht zu verderben, folglich mache ich nie etwas mit ihr.“ Wie in diesem Falle, war er auch sonst mit dem Zerstören immer schnell zur Hand und das um so mehr, als er selbst nicht eben sonderlich an den Motiven seiner Werke hing. Die wählte er ohne Qual, wie sie kamen, denn als wahrem Künstler waren sie ihm nur dienstbare Träger und Vermittler bedeutungsvollerer, ihm unendlich wichtigerer künstlerischer Probleme.

Lange, lange Jahre hindurch ist die Not an Wenbans Tisch gesessen. Als es dann ein klein wenig lichter und freundlicher um ihn werden wollte, ist Krankheit und Siechtum über ihn gekommen. Er litt an Wassersucht und erlag ihr am 20. April 1897, erst 49 Jahre alt. Einige seiner Freunde hatten sich noch kurz vor seinem Tod zu einer energischen Hilfsaktion zusammengeschlossen und hatten für eine größere Anzahl seiner Pastelle, Zeichnungen und Radierungen Käufer gefunden. Daß auch einmal zu ihm ein bißchen Geld kam, das bedünkte den schwerkranken Mann wie ein freundliches, aber fremdartiges Schauspiel, das ihn persönlich gar nichts mehr anging, dem er indessen beiwohnte wie ein interessierter Zuschauer. „Ich mußte an einen Billettverkäufer in einem Zirkus denken, so floß das Geld herein“, schrieb er am



S. L. WENBAN IM HOFGARTEN IN SCHLEISSHEIM

15. März 1897 mit grimmigem Humor, den Tod im Nacken ...

Während es bei einem verkannten Künstler sonst der Augenblick des Todes zu sein pflegt, der den Wendepunkt in seiner Beurteilung herbeiführt, mußte der schicksalsreiche Wenban auch auf den Nachruhm noch manches Jahr warten. Die Nekrologe flossen spärlich, die Kupferstichkabinette beeilten sich nicht, Wenbans Blätter zu erwerben, und selbst heute noch findet man den Künstler mit mehreren Blättern nur in den Sammlungen von Berlin, Bremen, Dresden und München vertreten. Ein Gemälde Wenbans hat die Neue Pinakothek in München zwei Jahre nach seinem Tod erworben, aber zahlreiche Kunstfreunde sind erst durch die Arbeiten Wenbans, die in die Münchner Secessionsgalerie aufgenommen wurden und durch

eine kleine Kollektivausstellung in der jetzt aufgelösten Kunsthandlung Zimmermann in München auf Wenban aufmerksam gemacht worden, jedoch auch unter ihnen war kaum einer, der Wenban nach seinem ganzen Werte hätte zu schätzen gewußt.

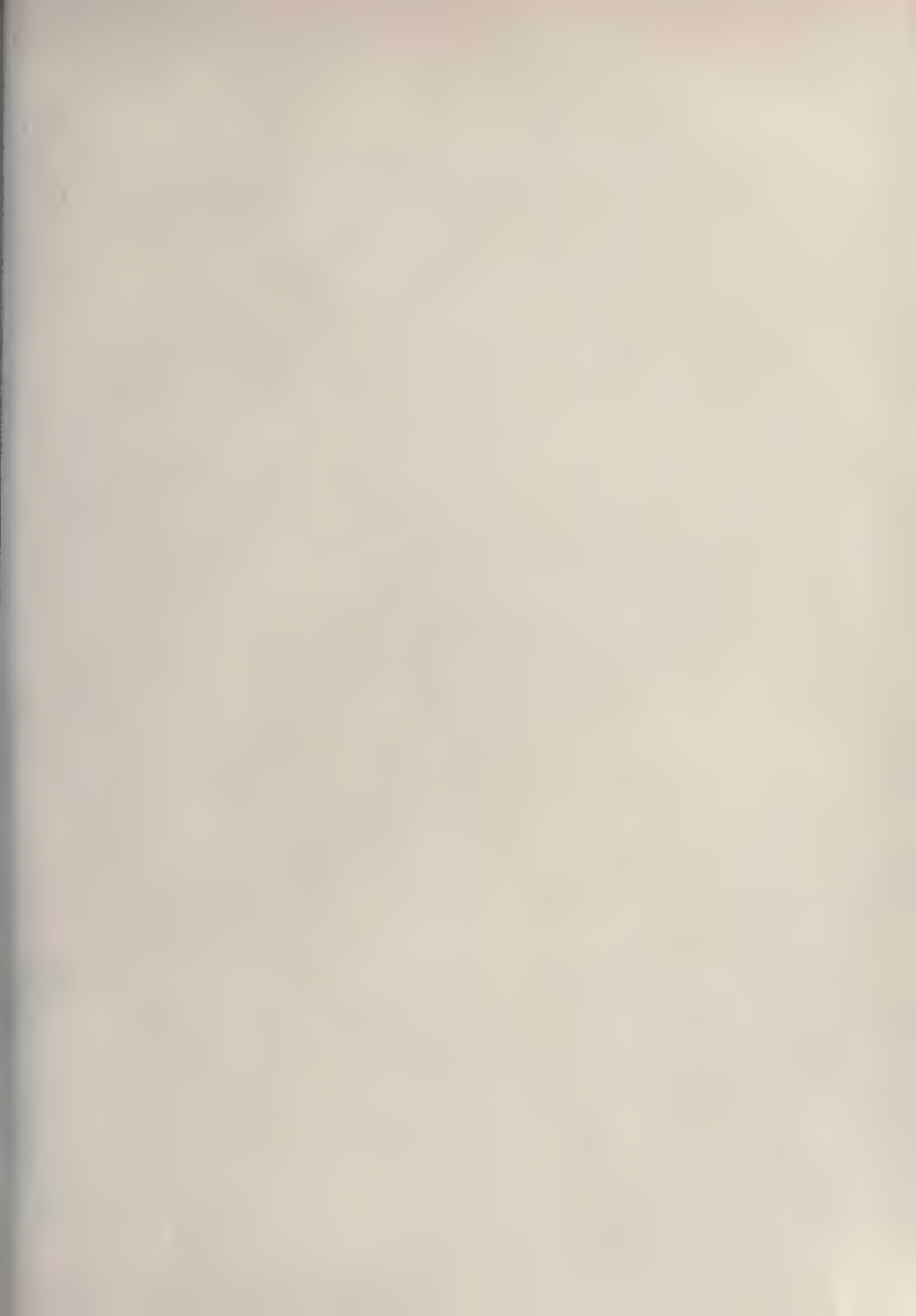
Dies wird nun wohl für die Zukunft anders und besser werden, wenigstens was die Sammler von Radierungen betrifft, aber hoffentlich auch mit einer ausstrahlenden Wirkung auf weitere Kreise. Die Sammler wird ein soeben erschienenes Werk des ausgezeichneten Münchner Kunstgelehrten und Graphikforschers OTTO WEIGMANN mit allem Nachdruck auf Sion Longley Wenban hinweisen*). Es enthält nicht nur einen mit vorzüglichen Lichtdruckreproduktionen der Hauptstücke geschmückten Oeuvre-Katalog, der 371 Radierungen Wenbans durch alle Zustände, von denen Abzüge existieren, beschreibt, sondern auch als Einleitung eine lebendige, liebevolle Biographie des Künstlers, der ich die Daten und die Briefstellen, die ich oben gab, entnahm ...

Die Reproduktionen von Wenbans Radierungen, die diese Zeilen begleiten, zeigen hauptsächlich den Landschafter, dem ein paar im Frühlingswind schaukelnde, dünn belaubte Bäumchen und ein Brücklein im Dachauer Moos genügen, um seines Künstlertums und seines Naturgefühls Mysterien zu enthüllen, und der in der künstlerischen Auswertung des weiten Blicks, den die Allee im Schleißheimer Schloßpark auf die geisterhaft weißen Mauern des Lustheimer Pavillons eröffnet, ein berauschendes Kunstwerk zu gestalten weiß. Der ein Intimist und doch zugleich ein Pathetiker seiner Kunst ist, der mit Blättern wie dem kribbeligen „Oktoberfest", dem monumentalen „Münchner Zentralbahnhof", dem interessanten „Karlsplatz" auch gegenständlich fesselt, obwohl ihm selbst der Gegenstand gering gilt gegenüber der hohen technischen Vollendung und gegenüber dem Gefühl, das ihm trotz aller Mißgunst der Verhältnisse und trotz der Hemmungen in seiner Umwelt verrät, er sei zur Meisterschaft der Radiernadel geboren und berufen.

*) OTTO WEIGMANN. Sion Longley Wenban (Neuere Maler-Radierer, Band I. Mit Bildnis und 76 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.)



S. L. WENBAN — DER BACH





Frühjahrausstellung
der Wiener Secession

JOSEF STOITZNER
LÄRCHEN



FERDINAND STAEGER — JUNGE LIEBE (ZEICHNUNG)

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

WIENER FRÜHJAHRAUSSTELLUNGEN

Von J. Folnesics

Die beiden Wiener Frühjahrausstellungen bieten, soweit sie sich auf Wiener Künstler beschränken, nichts Sensationelles. Neu, und man darf wohl auch sagen sensationell, wirken dagegen die Ungarn in den ihnen im Künstlerhause überlassenen Räumen. Aber sowohl in der Secession wie im Künstlerhause finden wir eine stattliche Anzahl von Leistungen, bei denen der Kunstfreund rückdenkend in ruhigem Nachgenießen gern verweilt, wenn er auch die Ausstellungssäle längst verlassen hat.

In der *Secession* ist vor allen Stoitzner ein solcher Künstler, dessen Werke man in freundlichster Erinnerung behält. Dieser außerordentlich produktive Maler hat nicht weniger als zehn Bilder ausgestellt, die ihn als einen der liebenswürdigsten Künstler der Secession charakterisieren. Aus seinen Bildern strahlt die Freude am Malen förmlich mit Händen greifbar heraus. Ob Landschaft, Stilleben oder Interieur, immer bringt er Natur, durchgegangen durch eine echte Malerseele (Abb. geg. S. 409). Fleiß und Plage erscheinen überglänzt von der leidenschaftlichen Lust am künstlerischen Erfassen.

Interessant ist es mit Stoitzner einen anderen Landschaftsmaler, Richard Harlfinger, zu vergleichen. Dieser ist auf den ersten Blick hin trockener als Stoitzner. Es steckt in seiner Naturauffassung etwas hervorstechend Männ-

liches und Herbes, das bei näherem Eingehen immer mehr an Großzügigkeit und Bedeutung gewinnt. Im Anblick seiner Bilder fühlt man sich als einsamen Wanderer, die Donaugegend oberhalb Wiens durchstreifend, und mit wachsender Ergriffenheit nimmt man die stille Größe dieser fast unberührten Natur in sich auf (Abb. S. 413).

Wer nach Stoitzner und Harlfinger die zwei Landschaften von BERTHOLD LEFFLER ansieht, findet von dieser Art von Vorzügen nichts. Leffler will keine Stimmung, keine Naturtreue, kein geistiges Versenken, kein gefühlsmäßiges Betrachten, ihm ist die Landschaft ein Motiv, um dekorative Wirkungen hervorzurufen. Diese Wirkungen erreicht er mit voller Meisterschaft, und sobald wir dieses Ziel erkannt haben, begreifen wir seine Abneigung gegen eine realistische Wiedergabe. Weitere vortreffliche Landschaftsbilder sind unter anderen die von ALFRED PÖLL in Linz und die in echt holländischer Weichheit und gläserner Luftklarheit erfaßten Ansichten aus Holland von ANTON NOVAK.

Ohne jede Interpretation verständlich sind die vollkommen realistisch wiedergegebenen Stilleben von HÄNISCH, mit virtuosem Können, äußerst kultiviertem Farbensinn und seltenem Fleiß ausgeführte Arbeiten, die stets auf anerkennende Beurteilung rechnen können.

Schlichte Ehrlichkeit, eine unbestechliche Scharfsichtigkeit, die nichts übergehen will, zeichnet die Arbeiten von VIKTOR HAMMER aus. Er scheint ein großer Verehrer Dürers und Holbeins zu sein und hat mit diesen Künstlern auch das gemein, daß weniger im malerischen als im linealen Erfassen der Erscheinung seine künstlerische Kraft zum Ausdruck kommt (Abb. S. 416). In der Nähe von Hammers Arbeiten hängen die Bilder des Müncheners NISSL, der mit impressionistischer Technik die Poesie der Farbe wirksam zu verbinden weiß.

In ihrer Eigenart ebenso bekannt als geschätzt sind die figuralen Kompositionen JETTMARS. Starkes, modernes Empfinden vereinigt sich bei ihm mit phantasievoller Erfindung und eine akademischer Tradition treu bleibende Ausführung mit einem gewöhnlich düsteren, wie von geheimnisvoller Tragik erfüllten Kolorit. Sobald er sich einer bunteren, freundlicheren Farbengebung zuwendet, erleidet seine Arbeit künstlerische Einbuße. Dies zeigt sich ganz auffallend bei seinen „Badenden Frauen", einer Sommer-Idylle, der es trotz aller Vorzüge an feinerem Stimmungsgehalt fehlt. Die volle Kraft und sehr persönlich formulierte Vortragsweise Jettmars kommt dagegen in dem großen Bilde „Die Nacht" zum Ausdruck. Synthetisches Weltempfinden weht uns daraus entgegen. Kummer und Lust, Schmerzliches und Versöhnendes durchdringen einander in dämmerigem Dunkel und verschmelzen zu einem künstlerischen Ganzen.

Ebenfalls voll Symbolik steckt die große Komposition von GROM-ROTTMAYER „Anbetung der Schönheit" (Abb. S. 415). Der Gedanke ist sicherlich einer bildlichen Darstellung würdig. Gegen die Art, wie er hier zum Ausdruck kommt, erheben sich indes mancherlei Bedenken. Vor allem ist man überrascht, daß der Künstler bestrebt war, jeden Ausdruck sinnlichen Genießens zu vermeiden. Ueber dem Ganzen weht ein asketischer Ernst. Askese und Freude über die Schönheit sind aber zwei Dinge, die miteinander nicht bestehen können. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem eben genannten Meister zeigt LIEBENWEINS „Apostelteilung", ein Bild, das in manchen Zügen an Führichsche Monumentalität erinnert.

Als Freilichtmaler und Impressionist, der sich in Paris alle Feinheiten der Technik angeeignet hat, muß CLAUDIO CASTELUCHO bezeichnet werden; er hat Zigeunerkinder am Strande, eine spanische Tänzerin, die die „Angst" tanzt, an Zuloagas Figuren erinnernd, eine Aktstudie voll Leben „Die keusche Georgette", eine Sultanin, ein Café-Interieur und eine „Dame in Weiß" gemalt. Letzteres wohl nicht das schwierigste, aber jedenfalls anmutigste seiner Motive.

SCHMOLL VON EISENWERTH hat sich mit zwei schlichten aber feinen kleinen Bildern beteiligt, die des Künstlers volksliedmäßige lyrische Eingebungen, wie er sie gelegentlich vorzuführen liebt, repräsentieren (Abb. S. 414). Mit vortrefflichen Arbeiten haben sich, wie wir es bereits gewohnt sind, die beiden Polen, der Krakauer VLASTIMIL HOFMANN und der Lemberger WLADYSLAW JAROCKI eingestellt. Letzterer führt uns ein „Ave Maria", zwei von der Feldarbeit heimkehrende polnische Bauern vor, Vater und Sohn. Es ist ein Bild voll Ernst und tiefem Gehalt, prächtig in der Zeichnung, packend in der Charakterisierung der beiden Männer und in der Malweise von einer flächenhaften Wirkung, die die Realistik der Darstellung ins Monumental-Dekorative erhebt. Im „Mädchen aus der Tatra", in der „Dorfschönheit" (Abb. S. 412) und den „Mädchen aus Poronin" begegnen wir denselben Vorzügen. Das letztgenannte Bild muß in koloristischer Hinsicht als das beste bezeichnet werden. Hofmanns Arbeiten haben mit denen des ebengenannten Künstlers manche Vorzüge gemein, doch sind sie im Gegenstande gewöhnlich etwas gesucht und in der Darstellung des Motivs von allzu süßlicher Sentimentalität.



Frühjahrausstellung der Wiener Secession

FRANZ EHRNHÖFER
SAPPHO (HOLZ)



WLADYSLAW JAROCKI DORFSCHÖNHEIT
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

Einen derben Impressionismus, der sich schon mehr dem Expressionismus nähert, pflegt OSWALD ROUX in seinen Tempera-Bildern, deren Motive meistenteils dem Tiroler Bauernleben entnommen sind. Stets ist volles, kräftiges Leben in seinen Bildern, so namentlich im „Fasching im Lungau" und in der „Schlittenfahrt". Nach vieler Hinsicht wohl erwogen ist DACHAUERS „Obsternte" (Abb. S. 417), die Figuren im Schatten des Baumes heben sich realistisch vom Hintergrunde ab, in der Komposition verwischt ein Zug von Natürlichkeit alles Absichtsvolle, die Zeichnung ist von wohltuender Sauberkeit, das Ländlich-Idyllische in Bewegung und Ausdruck glücklich hervorgehoben. Was den Beschauer nicht befriedigt, ist dagegen die farbige Unausgeglichenheit.

Unter den Federzeichnungen und Radierungen zeugen besonders die Arbeiten des Münchners FERDINAND STAEGER und die Blätter von DIVÉKY (Abb. S. 419) und KOLB von hervorragendem Talent. Besonders der Erstgenannte bewährt sich als phantasievoller Erfinder (Abb. S. 409).

Als Arbeit einer ebenso geschmack- als talentvollen Künstlerin muß endlich der viele Meter lange Märchenfries von NORBERTINE ROTH bezeichnet werden.

Schließlich haben wir noch einige von den ausgestellten Plastiken hervorzuheben. Da ist vor allem FRANZ VON STUCKS „Amazone", eine zierliche, durchaus erfreuliche Reiterfigur, deren monumental-dekorative Wirkung noch übertroffen wird von dem Reize lebensvoll und fein abgewogener Details. Eine durchaus vornehme, in jeder Hinsicht ernst zu nehmende Arbeit ist auch FLORIAN JOSEPHUS „Weiblicher Narziß". Unter den kleineren Plastiken ist eine Gruppe in Birnholz von EHRNHÖFER in Villach anerkennend hervorzuheben (Abb. S. 411).

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die kleine Ausstellung, sie umfaßt kaum mehr als 200 Nummern, zu einer der gelungensten dieses Jahres gezählt werden muß, um so mehr als man wohl sagen kann, daß auch die meisten der hier nicht erwähnten Kunstwerke das Mittelmaß künstlerischen Wertes übertreffen.

Die Secession hat, ohne es zu beabsichtigen, während ihres mehr als 15 jährigen Bestandes die Stellung des *Künstlerhauses* in der Wiener Gesellschaft gekräftigt. Das Vertrauen des kaufkräftigen Publikums zum Künstlerhause drückt sich namentlich in den zahlreichen Bestellungen von Porträten aus. Man kommt hier den Wünschen der Besteller willfähriger



Mit Genehmigung von
Franz Hanfstaengl, München

RICHARD HARLFINGER
SCHWALBENBACH

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

entgegen, ein Vorgehen, das allerdings ein heimliches Gift in sich trägt, indem es allzu leicht zu allerlei Gefälligkeiten verleitet und zum Anlaß wird, an der Kunst Verrat zu üben, dem eigenen Genius untreu zu werden. Wo dies aber vermieden erscheint, wäre es ungerecht, diese Arbeiten nur deshalb gering zu schätzen, weil sie zum größeren Teil der älteren Schule angehören.

Vortreffliche Leistungen sind, von diesem Gesichtspunkte betrachtet, einige Bildnisse von JOANOWITSCH, RAUCHINGER und STAUFFER (Porträt des Freiherrn von John u. a.). Auch KRAUSZ zeichnet sich in dem Mädchen-Porträt „Jugend" durch frische Unmittelbarkeit aus und weiß natürliche Anmut ohne Ziererei wiederzugeben. Diesen Wiener Porträtisten, denen sich noch GSUR, HOROVITZ und einige andere mit tüchtigen Arbeiten zugesellen, während ADAMS (Abb. S. 420) und SCHATTENSTEIN in gewohnter Weise mit bestechender Routine dem Geschmack der vornehmsten Kreise entgegenkommen, reihen sich noch einige vortreffliche Ausländer an, so der Franzose COTTET, der Münchener AUTENGRUBER, der Berliner SCHLUBECK und FRITZ REUSING in Düsseldorf.

Reichlich und sehr verschiedenartig ist das Figurenbild auf der Ausstellung vertreten.



KARL SCHMOLL VON EISENWERTH AUF FELSIGEM UFER
Frühjahrsausstellung der Wiener Secession

Jungwirth erfreut durch eine prächtige Studie „Niederösterreichischer Bauer“ und eine stimmungsvolle Komposition „Das Trauerhaus“. Larwin hat mit seinem „Naschmarkt“ ein hübsches winterliches Stimmungsbild eines Wiener Platzes geschaffen, der bald nur mehr in der Erinnerung weiterleben wird, seine übrigen zwei Bilder „Die Poldi vom Prater“ und „Nach der Assentierung in Erdberg“ bringen aber den Wiener Lokalcharakter nicht mit so unmittelbar packender Frische zum Ausdruck, wie wir es von ihm gewohnt sind. Viel Beifall findet Ruzicka mit dem anekdotenhaften Bilde „Das Geständnis“. Wohltuende Ruhe und Ausgeglichenheit trägt ein Bild von Oswald Grill „In alter Tracht“ zur Schau. Auf gleicher Höhe steht die „Modellpause“ von Josef Köpf, der harmonische Gesamtwirkung mit außerordentlicher Klarheit der Töne zu verbinden weiß. In malerischem Sinne eines der besten Figurenbilder der Ausstellung ist Epsteins lustige Gesellschaft trinkender italienischer Bauern „Durstige Kehlen“. Hier vereinigt sich eine wohlerwogene und dennoch gänzlich ungezwungen erscheinende Komposition mit einem prächtig zusammenklingenden Kolorit und frischer Unmittelbarkeit. Naives Behagen verbindet sich mit fröhlichem Lebensgenuß. Ob der Alte nun wirklich den Krug bis zur Neige leeren wird, das ist das Hauptmotiv, dem sich allerlei kleine Nebenmotive anschließen. Das Bild ist Epsteins bisher stärkste Leistung. Sterrer hat zwei Gemälde in großem Stile ausgestellt, „Io“ (Abb. S. 422) und „Die heilige Familie“. Letzteres schließt sich in der Zeichnung der Hauptfiguren in sehr auffallender Weise an Michelangelo an, wodurch der Kontrast zu den selbständiger erfaßten Kinderfiguren, die als Engel den Raum beleben, recht empfindlich wird. Monumentale Großzügigkeit kommt aber in beiden Bildern unverkennbar zum Ausdruck. Dasselbe gilt von Windhagers „Eva“. Schattenstein hat eine größere Komposition „Ver-



Frühjahrausstellung der Wiener Secession

HERMANN GROM-ROTTMAYER
ANBETUNG DER SCHÖNHEIT



VIKTOR HAMMER SELBSTBILDNIS
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

suchung" ausgestellt, knetet ganze Wolkenballen von Menschenleibern aneinander und erreicht dennoch weder eine größere malerische noch eine dramatische Wirkung. Eine wohlerwogene und ansprechende Komposition durchaus dekorativen Charakters ist ROTHAUGS „Bacchus und sein Gefolge". Auch WINDHAGERS „Lautenspielerin" verdient aus der Menge der Vorführungen besonders hervorgehoben zu werden. Von den für die neue Hofburg bestimmten historischen Darstellungen sehen wir diesmal eine Kampfepisode aus dem ersten Koalitionskrieg, und zwar den Sieg des Erzherzogs Karl über Jourdan bei Würzburg. LUDWIG KOCH schildert uns die fliehenden Reiter, die dem Beschauer in wildem Getümmel entgegenstürmen, und hat damit mit hergebrachten Mitteln ein Historienbild von gewohnter Wirkung geschaffen. Außerdem sind unter den hervorragenderen Figurenmalern noch drei Gäste zu nennen, ANGERMEYER aus Düsseldorf, der Berliner HUGO VOGEL und der in Rom lebende Spanier CHICHARRO (Abb. S. 418). Angermeyers „Weißer Hund" zählt mit zu den koloristisch feinsten Vorführungen der Ausstellung. Vogels „Petri Fischzug" entbehrt vor allem trotz sonstiger Vorzüge der notwendigen Einheitlichkeit.

Die sonst so reizvolle und vortreffliche Wiener Landschaftsmalerei ist diesmal im Künstlerhaus nicht sehr reichlich und brillant vertreten. Unter den Seestücken nimmt das kleine Bild eines Franzosen, EMILE RENÉ MÉNARD, die erste Stelle ein. Er hat es „Opalmeer" (Abb. S. 426) genannt, eine Bezeichnung, die die Naturerscheinung, die der Künstler hier vorführen will, glücklich charakterisiert, eine gewöhnlich um die Mittagsstunde auftretende Beleuchtung auf dem Wasser. Ein Bild, aus dem uns der Atem der Natur in voller Frische erquickend entgegenweht, ist LEITNERS Wintersonne (Abb. S. 423). Auch zwei Seestücke von ZOFF „Wrack an der Küste der Bretagne" und „Der Blick aufs Meer", sowie zwei sehr intim gesehene Stimmungsbilder aus dem Wienerwald von ZETSCHE, desgleichen die Landschaften von SUPPANTSCHITSCH und TOMEC und die Marinen von O'LYNCH OF TOWN müssen als vortreffliche Leistungen bezeichnet werden. Wie nach des Tages sommerlicher Hitze die Luft dick und schwül auf der ermüdeten Natur lastet, hat BRUNNER im „Sommerabend" (Abb. S. 427), einem Gehöft auf grüner Wiesenfläche, trefflich wiedergegeben. Nicht minder weist BASCHNYS „Vor dem Gewitter" scharfe Naturbeobachtung auf. Sowohl dem Inhalte nach wie auch durch die feine Art der Darstellung herbstlicher Trauer wirkt das stimmungsvolle Friedhofsbild von GSUR „Allerseelen". ADOLF KAUFMANN vermittelt uns in seiner soliden Technik einen köstlichen Einblick in einen stillen Kanal in Venedig, den die letzten Strahlen der untergehenden Sonne vergolden.

Ueberraschend auf dem Boden des Künstlerhauses und erfreulich zugleich wirken die in vier Räumen ausgestellten Arbeiten der radikal modern gesinnten Künstlervereinigung Müvészház in Budapest. Man hat hier eine Kollektion von Werken vor sich, die zum Teil im Anschlusse an van Gogh, Cézanne, Matisse usw. entstanden sind. Nahezu die ganze Skala von Malweisen, die im Grunde oft nichts anderes bedeuten als das Experiment, bis zu welchem Grade sich eine geschlossene, künstlerische Wirkung erreichen läßt, wenn man die Ausbildung einzelner Entwicklungsstufen und Eigenschaften, die mehr oder weniger jedes vollendete Gemälde während seines Entstehens durchzumachen hat, auf die Spitze treibt.

Als volle Künstlerindividualitäten treten uns

WILHELM DACHAUER OBSTERNTE

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

Kernstock, Rippl-Ronay, Vaszary, Zemplényi und Nyilassy entgegen. Sie zählen zu den interessantesten Meistern der gesamten Ausstellung. Von Kernstock finden wir außer zwei flüchtig skizzierten, aber lebenssprühenden Kompositionen drei ältere Bilder, von denen besonders die vom Jahre 1900 stammende Pleinair-Malerei „Im Pflaumengarten" und die „Ungarische Bäuerin", ein Bild, das übrigens bereits etwas gelitten zu haben scheint, durch außerordentliche Weichheit der Töne auffallen. Rippl-Ronay hat nicht weniger als 16 Arbeiten ausgestellt, darunter drei schön und ausdrucksvoll gezeichnete und dabei auf ein Minimum von Detaildurchführung reduzierte Damenbildnisse (Abb. S. 429) aus den Jahren 1900 bis 1902, ferner die bei aller Schlichtheit und Vereinfachung des Vortrags durch eindrucksvolle Lebendigkeit wirkenden Porträte der Eltern des Künstlers, seines Onkels, sowie das in düsteren Tönen gehaltene Porträt des Grafen Julius Andrassy. Als Kolorist an erster Stelle steht Vaszary mit elf Bildern, von denen besonders die „Dame mit Spiegel", „Die Badende" und „Weiblicher Akt" hervorzuheben sind. In den Bildern „Porträt der Gräfin Batthyany" und „Maskenball" verbindet sich mit ungewöhnlicher Feinheit und Farbenharmonie eine mit seltener Virtuosität geübte impressionistische Technik. Vaszary ist derjenige Maler, dessen Leistungen den Glanzpunkt der gesamten Kollektion, ja man kann sagen, der gesamten Ausstellung bilden. Als vollwertiger Künstler muß auch Zem-



EDUARD CHICHARRO — FESTNACHT IN MADRID

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

PLÉNYI gelten (Abb. S. 428). Nahezu ein halbes Dutzend von Arbeiten charakterisiert ihn als scharf beobachtenden Impressionisten auf dem Gebiete der Landschafts- und Figurenmalerei. Namentlich seine Proletarierfigur „Ob es genügt“ sowie seine Familienidylle „Interessanter Gast“ weisen eine außerordentlich glückliche Hand im Festhalten fein beobachteter Züge auf. Neben diesen Meistern müssen auch NYILASSY als erfolgreicher Pleinairist, KATONA und MIKOLA als gut charakterisierende Landschafts- und Städtebildermaler und der feinsinnige VEDRES als talentvoller Kleinplastiker genannt werden.

Unter den im großen Eintrittsraume aufgestellten Plastiken lenkt ein sehr dekorativer Brunnen als Mittelstück die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist eine bereits ziemlich bekannte und gewürdigte Schöpfung von WALTER SCHOTT in Berlin. Den wenig günstigen Hintergrund dieses Brunnens bildet die eisengepanzerte Gestalt eines knienden Kriegers, eine wuchtige Grabfigur, die WOLLEK mit glücklicher Hand entworfen hat, und die ein Fragment eines für die Familie Thury von Thurybrugg bestimmten Grabmales bildet (Abb. S. 432). Unter den anderen bedeutenderen Plastiken ist vor allem der Brunnen von ADOLF POHL zu nennen (Abb. S. 428). Eine sehr ausdrucksvolle, edle Gestalt ist das in Schmerz und Seelennot zusammenbrechende Weib „Die Qual“ von KARL PERL, eine Plastik, die eine seltene Ausgeglichenheit von Inhalt und Form aufweist (Abb. S. 425). Nicht in ebenso hohem Grade möchten wir diese Eigenschaft der „Zukunft“ von STUNDL zuerkennen, einer jungen Mutter, die ihr Kind hochhebt (Abb. S. 421). Gute, wenngleich nicht sehr originell erfundene Plastiken sind MÜLLERS „Arbeit“ und ein „Siegfried“ von SEIFERT. Im übrigen ist neben einer Anzahl hübscher kleinerer Plastiken das Rundbildnis in Bronze und Marmor, sowie die Plakette auf der Ausstellung durch eine ganze Reihe von Künstlern gut vertreten.

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1914

Auch in diesem Jahre zeigt die Ausstellung uns zum sechsten Male eine sehr erfreuliche Beteiligung der deutschen Künstlerschaft bei durchgehends trefflichen Gesamtleistungen. Besonders stark sind auch diesmal wieder, wie selbstverständ-



Frühjahrausstellung der Wiener Secession

JOSEF VON DIVÉKY
DER BAUM (RADIERUNG)



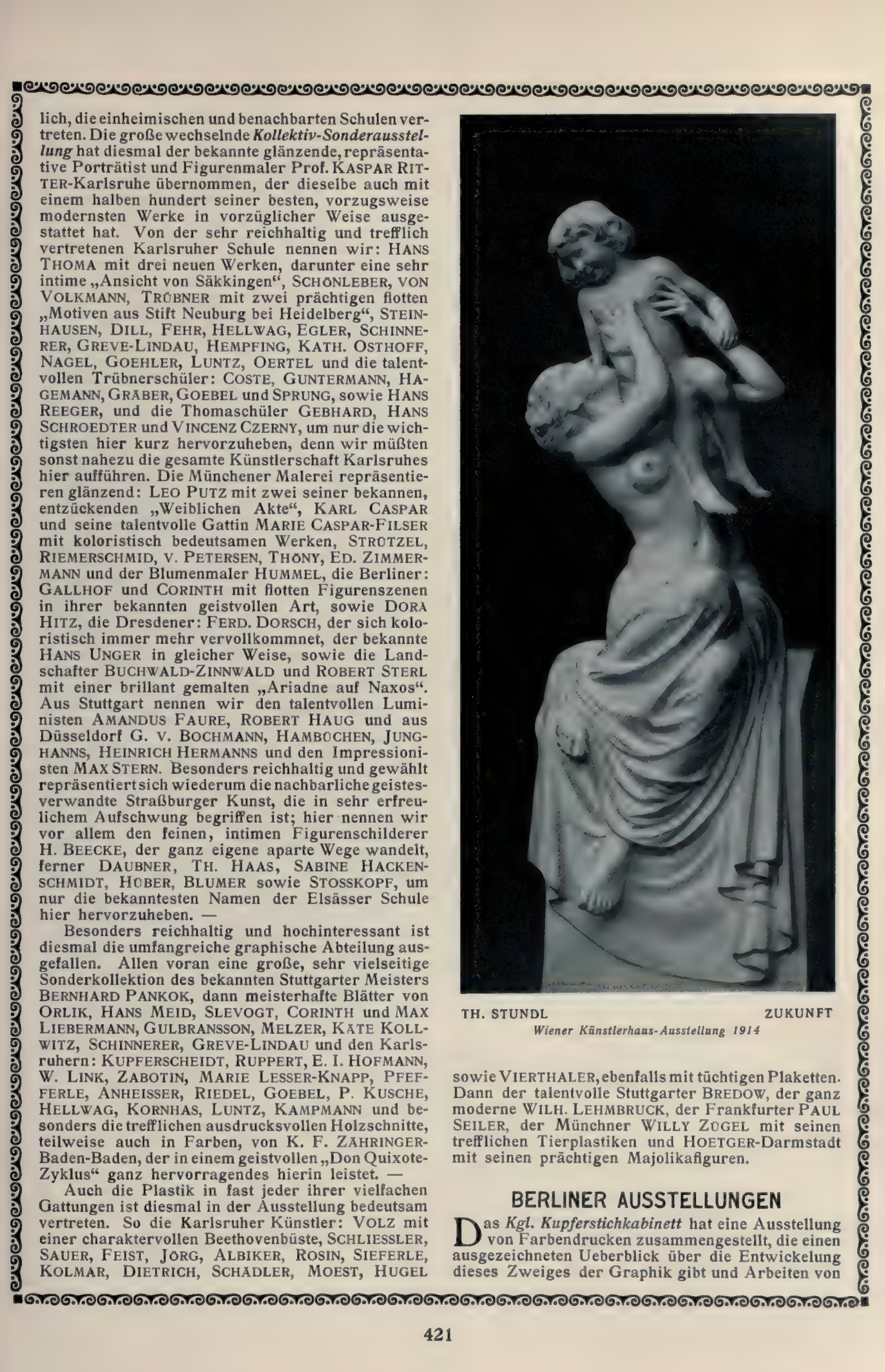
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

JOHN QUINCY ADAMS
DER AMATEUR

lich, die einheimischen und benachbarten Schulen vertreten. Die große wechselnde *Kollektiv-Sonderausstellung* hat diesmal der bekannte glänzende, repräsentative Porträtist und Figurenmaler Prof. KASPAR RITTER-Karlsruhe übernommen, der dieselbe auch mit einem halben hundert seiner besten, vorzugsweise modernsten Werke in vorzüglicher Weise ausgestattet hat. Von der sehr reichhaltig und trefflich vertretenen Karlsruher Schule nennen wir: HANS THOMA mit drei neuen Werken, darunter eine sehr intime „Ansicht von Säkkingen", SCHÖNLEBER, VON VOLKMANN, TRÜBNER mit zwei prächtigen flotten „Motiven aus Stift Neuburg bei Heidelberg", STEINHAUSEN, DILL, FEHR, HELLWAG, EGLER, SCHINNERER, GREVE-LINDAU, HEMPFING, KATH. OSTHOFF, NAGEL, GOEHLER, LUNTZ, OERTEL und die talentvollen Trübnerschüler: COSTE, GUNTERMANN, HAGEMANN, GRÄBER, GOEBEL und SPRUNG, sowie HANS REEGER, und die Thomaschüler GEBHARD, HANS SCHROEDTER und VINCENZ CZERNY, um nur die wichtigsten hier kurz hervorzuheben, denn wir müßten sonst nahezu die gesamte Künstlerschaft Karlsruhes hier aufführen. Die Münchener Malerei repräsentieren glänzend: LEO PUTZ mit zwei seiner bekannen, entzückenden „Weiblichen Akte", KARL CASPAR und seine talentvolle Gattin MARIE CASPAR-FILSER mit koloristisch bedeutsamen Werken, STRÜTZEL, RIEMERSCHMID, V. PETERSEN, THÖNY, ED. ZIMMERMANN und der Blumenmaler HUMMEL, die Berliner: GALLHOF und CORINTH mit flotten Figurenszenen in ihrer bekannten geistvollen Art, sowie DORA HITZ, die Dresdener: FERD. DORSCH, der sich koloristisch immer mehr vervollkommnet, der bekannte HANS UNGER in gleicher Weise, sowie die Landschafter BUCHWALD-ZINNWALD und ROBERT STERL mit einer brillant gemalten „Ariadne auf Naxos". Aus Stuttgart nennen wir den talentvollen Luministen AMANDUS FAURE, ROBERT HAUG und aus Düsseldorf G. V. BOCHMANN, HAMBÜCHEN, JUNGHANNS, HEINRICH HERMANNS und den Impressionisten MAX STERN. Besonders reichhaltig und gewählt repräsentiert sich wiederum die nachbarliche geistesverwandte Straßburger Kunst, die in sehr erfreulichem Aufschwung begriffen ist; hier nennen wir vor allem den feinen, intimen Figurenschilderer H. BEECKE, der ganz eigene aparte Wege wandelt, ferner DAUBNER, TH. HAAS, SABINE HACKENSCHMIDT, HÜBER, BLUMER sowie STOSSKOPF, um nur die bekanntesten Namen der Elsässer Schule hier hervorzuheben. —

Besonders reichhaltig und hochinteressant ist diesmal die umfangreiche graphische Abteilung ausgefallen. Allen voran eine große, sehr vielseitige Sonderkollektion des bekannten Stuttgarter Meisters BERNHARD PANKOK, dann meisterhafte Blätter von ORLIK, HANS MEID, SLEVOGT, CORINTH und MAX LIEBERMANN, GULBRANSSON, MELZER, KÄTE KOLLWITZ, SCHINNERER, GREVE-LINDAU und den Karlsruhern: KUPFERSCHEIDT, RUPPERT, E. I. HOFMANN, W. LINK, ZABOTIN, MARIE LESSER-KNAPP, PFEFFERLE, ANHEISSER, RIEDEL, GOEBEL, P. KUSCHE, HELLWAG, KORNHAS, LUNTZ, KAMPMANN und besonders die trefflichen ausdrucksvollen Holzschnitte, teilweise auch in Farben, von K. F. ZÄHRINGER-Baden-Baden, der in einem geistvollen „Don Quixote-Zyklus" ganz hervorragendes hierin leistet. —

Auch die Plastik in fast jeder ihrer vielfachen Gattungen ist diesmal in der Ausstellung bedeutsam vertreten. So die Karlsruher Künstler: VOLZ mit einer charaktervollen Beethovenbüste, SCHLIESSLER, SAUER, FEIST, JÖRG, ALBIKER, ROSIN, SIEFERLE, KOLMAR, DIETRICH, SCHÄDLER, MOEST, HUGEL



TH. STUNDL ZUKUNFT
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

sowie VIERTHALER, ebenfalls mit tüchtigen Plaketten. Dann der talentvolle Stuttgarter BREDOW, der ganz moderne WILH. LEHMBRUCK, der Frankfurter PAUL SEILER, der Münchner WILLY ZÜGEL mit seinen trefflichen Tierplastiken und HOETGER-Darmstadt mit seinen prächtigen Majolikafiguren.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Das *Kgl. Kupferstichkabinett* hat eine Ausstellung von Farbendrucken zusammengestellt, die einen ausgezeichneten Ueberblick über die Entwickelung dieses Zweiges der Graphik gibt und Arbeiten von

den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart enthält. Die Hauptphasen heben sich sehr deutlich hervor. Zuerst der deutsche und der italienische Holzschnitt der Renaissance, der den einfachen Linienschnitt durch die Hinzufügung von einigen meist braunen Mitteltönen zwischen Schwarz und Weiß bereichert. Dann der französische und der englische Kupferstich des 18. Jahrhunderts, der die Punktier- oder Aquatintamanier zu höchst reizvollen farbigen Kompositionen benutzt und noch heute unübertroffen dasteht. Endlich die farbige Lithographie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in Frankreich in Künstlern wie Toulouse-Lautrec oder Lunois ihre besten Leistungen zeitigte. Zwischen und vor diesen Hauptphasen schieben sich dann ein: der kolorierende bunte Schnitt der deutschen Spätgotik, der ein Ersatz für die Handkolorierung des einfachen Linienschnittes ist; der niederländische Mehrfarbendruck der Barockzeit, der die deutsche Technik der Renaissancezeit fortsetzt; die Inkunabeln der farbigen Lithographie in Deutschland aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Alle diese Arten sind in guten Beispielen in der Ausstellung vertreten. Besonders deutlich wird, wie sehr gerade die lithographische Technik für die Zeit geeignet war, die den Impressionismus in der Malerei hervorbrachte. Sowohl die älteren Impressionisten wie auch die Pointillisten fanden hier ein Mittel, alle die malerischen Werte der gleichzeitigen Bilder auch auf der Druckplatte auszudrücken. — Im *Kunstgewerbemuseum* ist seit einigen Wochen die Glassammlung JACQUES MÜHSAM ausgestellt. Sie umfaßt die Gläser deutscher und holländischer Werkstätten des 17., 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist ein sehr erfreuliches Beispiel dafür, wie geschlossen und lehrreich eine Privatsammlung wirken kann, die ein beschränktes Gebiet systematisch ausbaut. Holländische geritzte und punktierte Gläser, geschliffene böhmische und schlesische, Nürnberger Gläser, mitteldeutsche und brandenburgische, sowie besonders Zwischengoldgläser sind in vielen und zum Teil ganz hervorragenden Beispielen vertreten. Die Sammlung, die zu ihrer Aufstellung nicht weniger als 16 Schränke bedurfte, gibt eine seltene Gelegenheit, diesen Zweig des Kunstgewerbes genau kennen zu lernen.

In den *Berliner Kunstsalons* waren im April einige interessante Kollektionen zu sehen. An erster Stelle muß die NAUEN-Ausstellung bei *Cassirer* genannt werden. Sie brachte die Wandbilder für das Suermondtsche Schloß Drove, die der Künstler im letzten Jahr vollendet hat. Und diese mit Spannung erwarteten Bilder rechtfertigten den Ruf vollständig, der ihnen vorausging. Es ist Nauen gelungen hier



KARL STERRER — JUPITER UND IO

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914



THOMAS LEITNER — WINTERSONNE

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

Kompositionen von sehr starker monumentaler und dekorativer Wirkung zu schaffen. Auch die anderen ausgestellten Arbeiten Nauens waren durchaus geeignet, von seinen Fähigkeiten die beste Meinung hervorzurufen, so daß man wohl das Urteil wird wagen dürfen, hier sei eines der stärksten Talente unter den jüngeren deutschen Malern. Auf Nauen ist im Cassirerschen Salon KARL HOFER mit einer großen Kollektion seiner letzten Arbeiten aus den Jahren 1913 und 1914 gefolgt. Sie zeigen, daß dieser höchst geschmackvolle Künstler nach dem Tasten und Suchen an der Hand fremder Vorbilder sich jetzt einen eigenen Stil zu bilden versucht. Unter den letzten Akten und Landschaften sind einige von wohlabgewogener Komposition und sehr frischer Farbengebung. Erfreulich wirkt auch ein Familienbildnis. Von MORIZ MELZER sind einige seiner bekannten Umdruckbilder ausgestellt zum Teil Arbeiten von verhältnismäßig sehr großem Format. Auch in diesen Stücken bewährt er seine Fähigkeit eine Komposition farbig sehr konsequent durchzuführen und die Fläche dekorativ wirkungsvoll zu füllen. Farbige Radierungen von BERNARD BOUTET DE MONVEL und Bilder eines Leiblnachahmers A. STRUEBE und eines Renoir- und Bouchernachahmers WILLI NOWAK füllen die übrigen Räume des Cassirerschen Salons.

Der *Gurlittsche Kunstsalon* fährt fort, die modernsten deutschen Maler zu zeigen. Dieses Mal nehmen ALEXANDER KANOLDT und SCHMIDT-ROTTLUFF das Interesse des Besuchers in Anspruch. KANOLDT schreitet ruhig und sicher in der Entwicklung zu einer linear und kubisch stilisierten Landschaft fort. Sehr lehrreich für die Kenntnis seiner Arbeitsweise waren einige doppelt ausgeführte Bildvorwürfe; sie zeigten, wie der Künstler einen Natureindruck durch Vereinfachung der Komposition und Betonung der linearen Elemente zu klären und bildmäßig zu gestalten sucht. SCHMIDT-ROTTLUFF entwickelt seine Kunst immer mehr zum Großflächigen. Die ausgestellten Arbeiten der letzten Jahre sind in wenigen Farben — Rot, Grün, Blau, Gelb — komponiert; ein dunkler Kontur umfaßt die großen Farbenflecken. Ganz gut gelingen ihm in dieser Art Akte im Freien. Weniger befriedigend sind die Landschaften, bei denen oft ein willkürliches Umbilden der Naturformen zu beobachten ist. Wie es denn überhaupt scheint, daß die neue lineare und flächige Art noch nicht recht beherrscht ist und daher die Stimmung des Natureindrucks sich der Gestaltung oft entzieht.

Einige gute Porträtbüsten von L. L. WULF vertraten die Plastik bei Gurlitt. Aktstudien und Kompositionsentwürfe von F. A. WEINZHEIMER füllen einen Saal. Sie zeugten für einen Künstler, der sehr fleißig seine Modelle studiert und wohlabgewogene Kompositionen in hellen lebhaften Farben zusammenzustellen weiß. Bei der Mehrzahl dieser Arbeiten überwiegt aber das Akademische, nur Gelernte so stark, daß es verstimmen muß. Zum Schluß seien noch einige Bilder älterer Künstler erwähnt, die bei Gurlitt zu sehen sind. Drei Landschaften von PISSARRO aus dem letzten Jahrzehnt, von denen besonders eine Ansicht des Pont Neuf sehr gut ist. Dann eine sehr feine Kinderstudie von UHDE, ein Damenporträt von HABERMANN, ein „Uferweg" von TRÜBNER, eine Landschaft mit Dryaden von BÖCKLIN. Ein Strandbild von MUNCH mit einer Gruppe hellgekleideter Mädchen zeigt den Meister wieder als den großzügigsten Gestalter der Figurenlandschaft.

Bei *Schulte* hängen Arbeiten von zwei spanischen Malern. Figurenbilder und Landschaften von E. M. CUBELLS Y RUIZ von brillanter Technik mit jenem spezifisch spanischen Charakter, der eine kontrastreiche Lichtführung mit tiefen und reichen Farben verbindet; Porträts und Figurenbilder von J. M. L. MEZQUITA, die neben jenen etwas flau und blaß erscheinen, aber eine gewisse Eleganz und Leichtigkeit des Vortrags haben. Dann folgen Bilder von zwei offenbar im Kreise Trübners gebildeten jungen Malern: HOFMANN-GRÖTZINGEN und ARTUR GRIMM. Endlich wären noch die impressionistischen Landschaften und Straßenbilder von HANS MEYER-KASSEL, die Kinderbildnisse von ALFRED SOHN-RETHEL, die Porträts von LINDE-WALTHER und die Studienköpfe von H. GROEBER zu nennen. Einzelne ältere Bilder hängen in den hinteren Räumen, darunter gute Stücke von KARL SCHUCH, TRÜBNER, MAUVE, UHDE. Diesen Ausstellungen schloß sich eine solche der Münchener *Luitpoldgruppe* an. Leider sind es nicht die bedeutendsten Mitglieder dieser Gruppe, die hier zu sehen sind, und man gewinnt deshalb nicht den Eindruck von den Leistungen dieser Gruppe, den eine von einer größeren Anzahl der Mitglieder beschickte Ausstellung vermitteln würde. Neben dieser Gruppen-Ausstellung sieht man bei Schulte wieder einige größere Kollektionen einzelner Künstler. Wir möchten nur die dekorativen, im Sinne der alten Münchener Schule gemalten Kompositionen von OSKAR LARSON, die Landschaften von KARL FIEBER, die hübschen, sehr farbigen Stilleben von AUGUST BÖCHER nennen.

In der Kunsthandlung ***Karl Haberstock*** in der Bellevuestraße findet man ausgewählte Stücke deutscher Kunst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Interessante frühe Bilder von THOMA, die heute in unserer Schätzung höher stehen als die späteren Bilder des Meisters. Dann Arbeiten von LEIBL, wie das Porträt Seegers vom Jahre 1896, von TRÜBNER, wie das 1879 in München gemalte lebensgroße Porträt des Sängers Reichmann, und einige frühe Arbeiten von ALBERT VON KELLER, die außerordentlich fein im Ton sind. Endlich einige gute Werke von UHDE, darunter ein Selbstbildnis in Halbfigur aus seiner späteren Zeit.

Etwa gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung „Freie Secession" am Kurfürstendamm, auf die wir noch in einem besonderen Aufsatz zurückkommen werden, eröffnete auch die *„Neue Secession"* ihre Ausstellung in den Räumen der „Neuen Galerie". Hier finden sich immer noch die fortschrittlichsten unter den jungen Künstlern zusammen. Die besten Mitglieder der Vereinigung, zu deren Begründern Pechstein und Heckel gehören, sind allerdings wieder zur Secession zurückgekehrt und stellen dieses Jahr am Kurfürstendamm aus. So ist das Niveau nicht mehr sehr hoch; und die Mehrzahl der gezeigten Arbeiten kann kein rechtes Interesse erregen. Was aber an der Veranstaltung erfreulich wirken muß, ist die Einheitlichkeit der Kunstrichtung und die Geschlossenheit des Programms. So kann man trotz mancher Enttäuschungen im einzelnen dieser kleinen Schar von jungen Kräften, die sich zu gemeinsamem Kampfe zusammengeschlossen hat, die Sympathie nicht ganz versagen. Von den bekannteren Mitgliedern wären in erster Linie M. MELZER und CÉSAR KLEIN zu nennen, die mit einigen guten Stücken vertreten sind. Klein macht mit seinen letzten Bildern einen Schritt weiter in der Entwicklung zum Farbigen und Großflächigen. Seine Landschaften und Stilleben von 1914 lassen eine solche Tendenz gegenüber denen des Vorjahres deutlich erkennen. Weniger erfreulich sind die Arbeiten von TAPPERT und RICHTER-Berlin, die weder in der Komposition noch in der Zeichnung wesentlich neu oder originell sind. Die scheinbar moderne und revolutionäre Mache kann über die offenbaren Mängel dieser Bilder nicht hinwegtäuschen. Höchst verblüffend wirkt es, daß die „Blendung Simsons" von Richter, die sich so modern gebärdet, in deutlicher Anlehnung an Rembrandts bekanntes Bild gleichen Gegenstandes im Städelschen Institut zu Frankfurt gemalt ist. Die hier ausgestellten Arbeiten von KISSLING und SCHMIDT-ROTTLUFF, von dem schon oben die Rede ist, verraten nichts Neues über die beiden Künstler. Sehr ähnliche Ziele wie Melzer verfolgen W. MORGNER und HAROLD T. BENGEN in ihren Figurenkompositionen. GEORG KARS hat einige Figurenbilder ausgestellt, die in dunklen kühlen Farben gehalten, nicht ohne eine gewisse Intensität der Stimmung sind. Einige französische Maler haben interessante Bilder gesandt. Zwei sehr feine Landschaften von OTHON FRIESZ sind vielleicht das Beste, das die ganze Ausstellung enthält. Zu nennen wären dann noch die höchst eindrucksvollen Stilleben von DE LA FRESNAYE, die geschmackvollen, etwas morbiden Bilder von MARIE LAURENCIN und die Arbeiten von RAOUL DUFY, unter denen besonders ein Stilleben auffällt. Als eine Art Ahnenprobe ist der Ausstellung eine Kollektion von Bildern des bisher gänzlich unbekannt gebliebenen KARL JUNKER angefügt. Dieser merkwürdige Künstler ist vor zwei Jahren gestorben und hat im Besitz einiger Freunde eine ganze Reihe von Bildern und Holzschnitzereien hinterlassen. Er war 1850 geboren, lernte das Tischlerhandwerk, ging dann mit einundzwanzig Jahren als Malschüler nach München und von dort nach Rom. Seit 1881 lebte er wieder in Deutschland als ein Sonderling und Eigenbrödler, der von aller Welt zurückgezogen in der Kunst seine eigenen sonderbaren Wege ging. Was seine Kunst mit der der Modernsten verbindet, ist ein Streben nach Primitivität. Man denkt vor seinen Bildern und mehr noch vor seinen bunten Holzschnitzereien an die künstlerischen Produkte wilder Völker, die heute wieder einigen Künstlern Freude und Anregung geben. Seine Malerei kommt über ein unbeholfenes, dem Pointillismus verwandtes Schema nicht hinaus. So wird man diese weltferne, etwas tote Kunst mehr als eine Kuriosität, denn als einen Kulturfaktor ansehen müssen. Z. v. M.



*Wiener Künstlerhaus-
Ausstellung 1914*

KARL PERL
QUAL (GIPSMODELL)



E. R. MÉNARD — OPALMEER

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

NEUE KUNSTLITERATUR

Muther, Richard: Aufsätze über bildende Kunst, 3 Bde. Herausgegeben von Hans Rosenhagen. J. Ladyschnikow Verlag, Berlin 1914.

Muther war nicht nur ein feinsinniger Gelehrter und geistreicher Schriftsteller, sondern auch ein hervorragender Journalist, der den glänzendsten zuzählt, die wir in Deutschland je besessen. Seine Essays und Aufsätze, die er in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht hat und die nicht selten nur rasche Gelegenheitsarbeiten waren, sind seinen größeren und wohlvorbereiteten Arbeiten als durchaus gleichwertig zur Seite zu stellen und von so anregender Frische, daß eine Sammlung davon den Ueberblick über sein Schaffen nicht unwesentlich bereichert und sich als direkte Notwendigkeit erweist. Wie hoch Muther diese Arbeiten selbst bewertete, geht daraus hervor, daß er schon 1900 und 1901 unter dem Titel „Studien und Kritiken" solche Sammlungen herausgab und einen dritten Band vorbereitete, der von 1901 ab erschienene Aufsätze vereinen sollte; leider hat jedoch sein Tod dessen Herausgabe verhindert. Muthers Freund, der Kritiker H. Rosenhagen, hat sich nun der Ehrenpflicht unterzogen, aus dem Nachlaß an solchen Arbeiten drei Bände zusammenzustellen, die alles Wertvolle aus den letzten Jahren und einige frühere Aufsätze enthalten und hat dazu ein Vorwort geschrieben, das in warmen Worten des verstorbenen Meisters gedenkt, und dessen eminente Bedeutung für die moderne Kunstgeschichtsschreibung klarlegt. Seine ausgezeichnete und pietätsvolle Würdigung des verstorbenen Autors fällt umsomehr ins Gewicht, als sie gerade zu einer Zeit kommt, in der ein energischer Hinweis auf des Abgeschiedenen Wirksamkeit mehr als notwendig erscheint. Denn gerade in letzter Zeit hat man vielfach versucht Muthers Wert in einer Weise herabzumindern, die eine arge Verkennung herbeizuführen Veranlassung geben könnte. So hat man Muther vorgeworfen, daß er im Sachlichen nicht immer verlässig und exakt und manchmal mehr geistreich, als wahr ist. Man vergißt hier völlig, worin die Eigenart Muthers gelegen, der vor allem als Anreger zum Genuß und zur Einführung in die Kunst von so weittragender Wichtigkeit ist. Er erweist sich da als geradezu von genialer Macht und hat darin auch seinen bleibenden Wert, abgesehen davon, daß Muther überall da, wo er über Künstler und deren Werke, oder über sonstige Dinge schreibt, die ihm „lagen", auch über eine Sachkenntnis und intuitive Anschauung verfügt, die auch von den andern nicht überboten worden sind. Das ist namentlich in Sachen der modernen Kunst der Fall, für deren richtige Bewertung und klare Erkenntnis Muther geradezu bahnbrechend gewirkt hat. Der „Fall Muther" ist eben wieder einer der Fälle, die eklatant zeigen, wie wir uns einmal in maßloser Verhimmelung, das andere Mal in kleinlichem Genörgel gefallen. Aber eine nicht zu ferne Zeit schon wird wohl auch ganz allgemein wieder die Erkenntnis dessen besitzen, was wir an Muther verloren haben. Und gerade die Lektüre seiner „journalistischen" Arbeit wird dazu, wie ich glaube, nicht wenig beitragen.

M. K. R.

HODLER ALS PLASTIKER*)

Von Hans Mühlestein

Hodler ist kein Universal-Künstler in dem Sinne, wie es die großen Vollender der Renaissance waren. Jeder Versuch eines Einzelnen, dieser durch ihre immanente Machtfülle faszinierenden Vorstellung durch Betätigung auf allen Gebieten des Stammbaums der bildenden Künste neuen Gehalt zu geben, müßte in unserer Zeit scheitern. Das liegt nicht nur an der Unzulänglichkeit der Talente, die sich durch das historische Beispiel — also auf bloß intellektuellem Wege — versuchen ließen, sich überhaupt versuchen lassen konnten, den in jedem wahren Künstler wohnenden universellen Instinkt auf die breite Weide der verschiedenen Stoffgebiete zu führen, wo er unfehlbar zügelloser Flachheit verfiel. Es liegt auch nicht grundsätzlich an dem scheinbar so „unübersehbaren Reichtum" oder der „Höhe der Entwicklung" aller einzelnen Kunstgebiete — diese Begriffe sind, für einen durch quantitative Ueberlegungen unbestechlichen Geist, die Illusion einer sich im Zerrspiegel selbst vergrößernden Zeit; selbst eine solche „Entwicklung" zugegeben, ließe sich zu jeder Zeit ein Kraftphänomen denken, das alle wesentlichen Aeußerungsmöglichkeiten der Architektur, der Plastik, wie der Malerei und auch noch anderer Gebiete in sich zusammenzubiegen vermöchte. Wäre dieses Phänomen darum schon ein Genie? Nein. Woran es liegt, daß Universalkunst im Sinne der Renaissance heute nicht mehr möglich ist, das ist ein neuer Begriff der Universalität, der ein viel philosophischerer geworden ist. Denn wäre auch alles andere stehen geblieben, wäre ins-

*) Anmerkung des Verfassers: Die hier auf S. 430 u. 431 reproduzierte Büste hat Ferdinand Hodler mir zur erstmaligen Wiedergabe in meinem demnächst bei Gustav Kiepenheuer in Weimar erscheinenden Buch „Ferdinand Hodler. Ein Deutungsversuch" überlassen, in dem ich Hodlers Biographie, seine Philosophie, seine Stoffideen, seine Kompositionsweise und sein Verhältnis zur neuesten Kunst zum ersten Male grundsätzlich und in systematischem Zusammenhang festzulegen versuche. Das Buch wird außer den Reproduktionen nach dieser Büste noch 85 Lichtdrucke nach Originalhandzeichnungen Hodlers enthalten. Der hier abgedruckte Aufsatz ist dem Anhang des Buches entnommen. Der Vorabdruck desselben wie der Büste an dieser Stelle geschieht mit freundlicher Einwilligung des Verlegers.



FERDINAND BRUNNER — SOMMERABEND

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914



TH. ZEMPLÉNYI PROZESSION

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

besondere aller „Fortschritt“ der Künste ein Wahn — das Eine ist sicher: unser *Denken* hat sich fortentwickelt. Der Inhalt dieses neuen Begriffes der Universalität bezieht sich nicht mehr auf die Zahl der Betätigungsfelder des Talents, sondern auf den Grad der Erfassung der überkünstlerischen Aufgabe des Kunstschaffens, der allgemeinmenschlichen, ethischen und metaphysischen Voraussetzungen desselben. Und an diesem neuen Begriff der Universalität hat Jeder unwillkürlich teil, der an unserer Kultur teil hat — mögen wir, (historisch erzogen, wie wir sind) im übrigen ebenso instinktiv geneigt sein, den historischen Kunsterscheinungen den alten, quantitativen Begriff als „gerechten“ Maßstab anzulegen. Uebrigens haben wir auch darin schon begonnen umzuwerten und finden beispielsweise einen Greco universeller als einen Tizian, die einfache ägyptische Kunst universeller als die ganze komplizierte Renaissance — ob mit Recht, bleibe dahingestellt.



A. POHL BRUNNENFIGUR

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914

Für den schaffenden Künstler nun bedeutet der neue qualitative Begriff der Universalität einerseits eine Vertiefung der Stoffideen zu einer auf einfachere menschliche Grundgefühle gegründeten Allgemeinbedeutung des Gehaltes, andererseits einen neuen Aufbau der Kompositionselemente aus diesen philosophischen Voraussetzungen zu einer der Struktur unserer Vernunft angepaßteren Form. Beides

ist eine ungeheure Vereinfachung, aber auch die Inthronierung der universellen menschlichen Empfindungen als unmittelbar stoffgebende Instanzen (ohne Vermittlung traditioneller Stoffbestände).

Dies bedeutet anstelle der zunehmenden, durch Logik und Erfindungswitz stetig gesteigerten Komplikation der Form bei einem bis zu völliger Abwesenheit abnehmenden Ideengehalt — Linie: Renaissance - Barock - Rokoko und zuletzt das Zersetzungsspiel des Kubismus — umgekehrt die größte denkbare Vereinfachung der Form, die von nun an nur noch der Not der elementaren Empfindung zu gehorchen hat, die aber deshalb umso allgemeingültiger ist, dies bei steigender Bedeutung der durch ihren typischen Wert umfassenden Stoffideen.

In diesem Sinn — und in keinem andern — ist Hodlers Kunst universal. Ja, er hat diesen Begriff der Universalität in der Kunst überhaupt erst begründet und seine Kunst ist, außer den höchsten Frühkünsten, die erste und vielleicht einzige bisher, die in diesem Sinne wahrhafter Universalität entsprungen ist. Nichts anderes erstrebt er mit seinen Hülfsmitteln des Parallelismus, der Eurhythmie, der Permanenz, mit seinem ganzen Geiste, als *diesen* Universalismus: den immer einfacheren und allgemeingültigeren Ausdruck für immer universeller erfaßte menschlich-kosmische Zusammenhänge.

Es wäre deshalb vollkommen fehlgegriffen, wollte man aus der Tatsache, daß der 61jährige Hodler plötzlich mit einem vollendeten plastischen Werk hervortritt, wie es diese hier wiedergegebene Frauenbüste*) ist, auf Hodlers Ehrgeiz in der Richtung jener falschen „Universalität“ der Kunstübung schließen und sich in dieser Richtung Hoffnungen machen oder Befürchtungen hegen. Es ist ja wohl möglich, daß es für Hodler nicht bei dieser einzigen plastischen Arbeit bleibt — und bei der außerordentlichen Qualität dieser Probe wäre es im Interesse der modernen Plastik nur auf das heißeste zu wünschen, daß ein so philosophisch

*) Entstanden im Februar 1914.



JOSEF RIPPL-RÓNAY — DIE FRAU DES KÜNSTLERS
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914



FERDINAND HODLER — BILDNISBÜSTE

geklärter und dabei so gewaltig triebhafter Geist wie Hodler sich der Revision ihrer Ausdrucksmittel annähme. Darüber aber ist kein Zweifel möglich, daß Hodler *vollkommen zufällig* zur Plastik gekommen ist. Und das kam so.

Eine edle Frau, die durch lange Freundschaft mit Hodler verbunden war, lag seit zwei Jahren an schwerer Krankheit darnieder und war schon verschiedentlich operiert worden. Als nun wieder an eine Operation geschritten werden mußte, scheinbar hoffnungslos, da erfüllte Hodler die Vorstellung der möglichen Vergänglichkeit dieses sublimen Hauptes mit solchem Schmerze, daß es ihn mit aller Macht tiefster menschlicher Empfindung trieb, diesen Kopf, *wie er war*, für alle Zukunft festzuhalten. Für den Grad der Wirklichkeit, den er wünschen mußte, erschien ihm Stift und Pinsel, Linie und Farbe zu ohnmächtig. Nur die plastische Wiedergabe konnte ihm, wie Hodler selbst sich äußerte, die volle Illusion des *räumlichen Besitzes* garantieren, die für das Gefühl der größtmöglichen menschlichen Nähe des Dargestellten so unentbehrlich ist. So griff er zum Ton und knetete dieses erschütternde Abbild einer schon halb Verklärten — ohne irgend welche anderen Hilfsmittel als das der fühlenden Hände und übrigens unter den schwierigsten äußeren Umständen. Eine Woche lang kam er Tag für Tag zu der Schwerkranken, wo er nur eine Viertel- oder eine halbe Stunde weilen durfte, während welcher Zeit die Kranke im Bett aufgerichtet werden mußte. So entstand die Büste.

Daß Hodler das Experiment so überzeugend gelang, ist für den Einsichtigen gar nicht weiter erstaunlich. Denn wie man sagen kann, daß es keinen modernen Maler gebe, der in seinem Werk in so hohem Grade wie Hodler eine ganze einheitliche — und zwar



FERDINAND HODLER BILDNISBÜSTE

höchst zeitgemäße — Architektur antizipierte, die sich eindeutig aus den formalen Prinzipien seiner Malerei entwickeln ließe, ebenso wahr ist es, daß keine andere moderne Malerei ein so großes Maß plastischen Gehaltes aufweist. Dieser ist besonders in den Werken seiner letzten Phase hervorgetreten, wofür als unübertreffliches Beispiel das außerordentliche Selbstbildnis vom Februar 1912 gelten kann.

Daß aber Hodler dieses Experiment — wie jeder besonders an der geradezu mit ägyptischer Strenge parallelistisch geordneten Face-Ansicht nachprüfen kann — mit wesentlich *denselben Formprinzipien wie in seiner Malerei* so erfolgreich durchführen konnte, das bedeutet nur eine Stichprobe auf die elementare künstlerische Wahrheit, auf die universelle künstlerische Bedeutung dieser Formprinzipien. Daß diese eine echt *philosophische* ist, das ist schon daraus ersichtlich, daß, wenn jene Prinzipien nur technisch wären, sie unmöglich in zwei technisch vollkommen verschiedenen Künsten zum Gelingen führen könnten und z. B. in ihrer Uebertragung auf die Plastik intellektuell schematisch wirken und alles individuell plastische Leben ertöten müßten. Gerade dieses plastische Leben aber tritt triumphierend hervor, uns so die eminente Geistigkeit der Dargestellten wie das volle Leben selbst vermittelnd. Nur daß noch die verewigende Ruhe der parallelistischen Form hinzutritt, die das Allgemein-Menschliche wie ein allumfaßendes Gefäß auch an das stärkste Einzelleben heranbringt.

So gesehen, ist es für den künstlerischen Erfolg gleichgültig, ob Hodler sich als Maler oder als Plastiker betätige. Ist einer einmal zu den Urmüttern der Form hinabgestiegen, so ist es — innerhalb der ganzen Kunstgattung,

für die er begabt ist — vollkommen gleichgültig, ob er sich dieser oder jener materiellen Ausdrucksmittel bediene. Da es aber einem wahrhaft philosophischen Künstler nicht auf die Vielheit der Ausdrucksweisen, sondern auf die künstlerische Intensität des Ausdruckes bei steter Steigerung der Bedeutung des Ausgedrückten ankommt, so wird er sich in der Regel aus jenem wunderbaren Instinkt für die Oekonomie der Kraft, die das Genie auszeichnet, in dem Grade auf eine Kunst beschränken, indem er diese Intensität und diese Steigerung zu vollenden wünscht. Denn da dieser Prozeß nach der Meinung jedes wahren Künstlers ein unendlicher, nämlich die unendliche Annäherung an die Natur, an das kosmische Vorbild ist, so wird er sich sagen, daß sein naturgesetzlich beschränktes Leben niemals dazu reichen würde, mehrere Künste so weit zu fördern, wie er es nach seinem selbstgewählten kosmischen Maßstäben von sich verlangen muß. Und so setzt der wahre Künstler, wie es Hodler sein Leben lang getan hat, sich Grenzen in der Breite, um desto sicherer die Tiefen zu erringen.

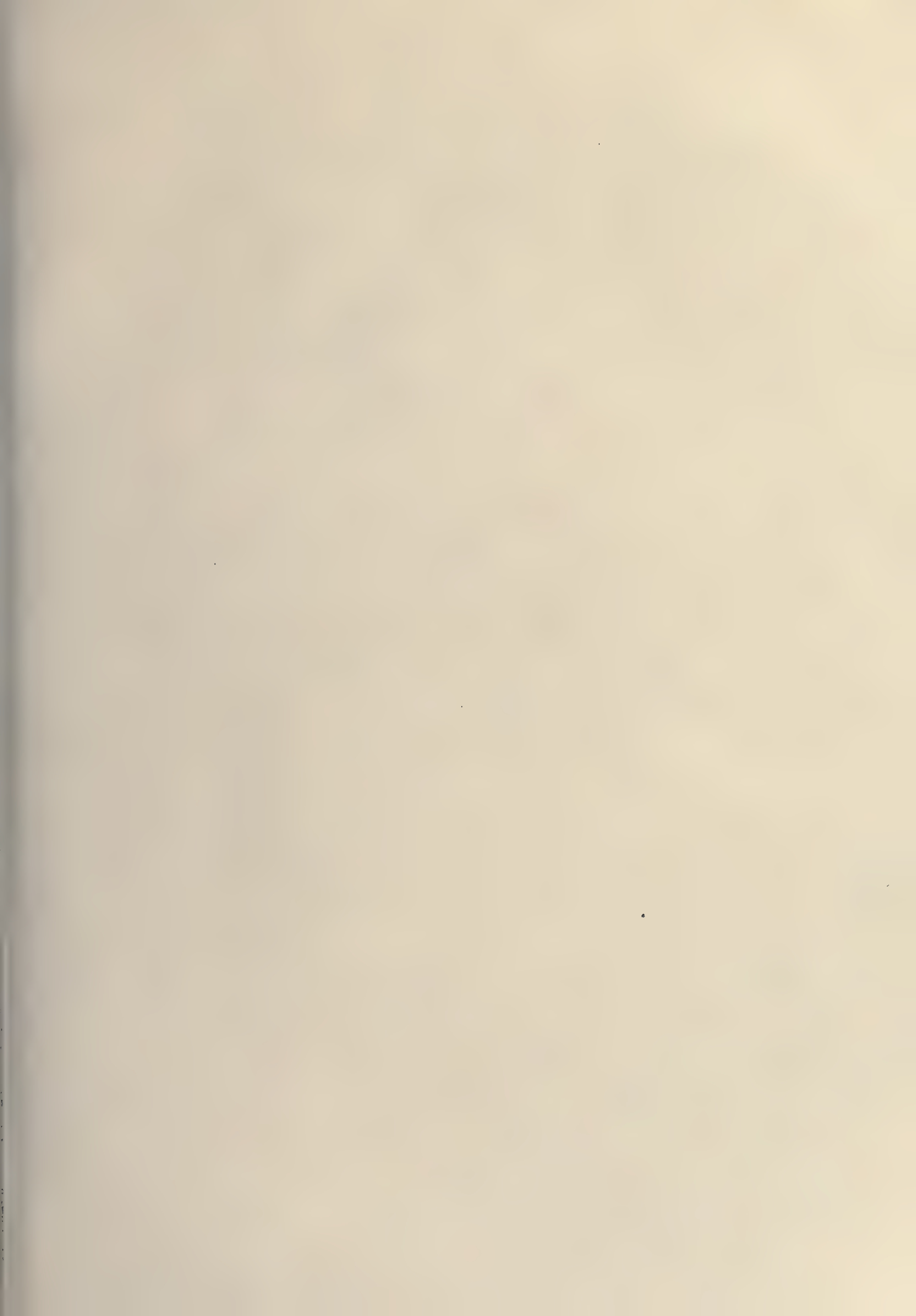
DAS SCHILLER-DENKMAL IN DRESDEN

Ein Schiller-Denkmal wurde am 9. Mai in Dresden feierlich enthüllt, ein Werk von Professor SELMAR WERNER. Der Künstler, der aus der Schule von Robert Diez hervorgegangen ist, hat Schiller rein geistig als Vertreter einer hohen dichterischen Idealität dargestellt und ihm deshalb griechische Gewandung gegeben. Barhaupt mit erhobenem Haupte steht er vor uns, sinnend in die Weiten der Phantasie schauend. Die Züge sind bildnisgetreu wiedergegeben. Das 3 m 40 cm hohe Standbild in glänzendem weißen Laaser Marmor steht innerhalb einer ebensolchen Rotunde von 7 m 50 cm Durchmesser, zu der man eine Stufe hinabsteigt. Die Wände dieses stimmungsvoll abgeschlossenen Raumes decken neun ansehnliche Reliefs, die Gestalten aus Schillerschen Dichtungen darstellen: Die Kraniche des Ibykus, Hektors Abschied von Andromache, Die Vision der Jeanne d'Arc, Hero an der Seite Leanders, Die Bürgschaft, Der Tellsschuß, Die Teilung der Erde (Schiller vor Zeus' Thron), Das Mädchen aus der Fremde und Die Glocke. Auch diese Reliefs sind im strengen Stil gehalten, der von jeder perspektivischen Vertiefung und von jeder Andeutung des Schauplatzes absehend den Grund nur als zu schmückende Fläche ansieht, die den Gestalten Halt gibt. Das Denkmal, dessen schlichte Architektur Prof. OSWIN HEMPEL zu danken ist, steht inmitten grüner Hecken und hoher alter Linden am Ende der Hauptstraße in Dresden-Neustadt. O. SCH.



KARL WOLLEK GRABMALFIGUR

Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1914





Reigen



CH. L. AGRICOLA — ABENDLANDSCHAFT MIT BETENDEN TÜRKEN

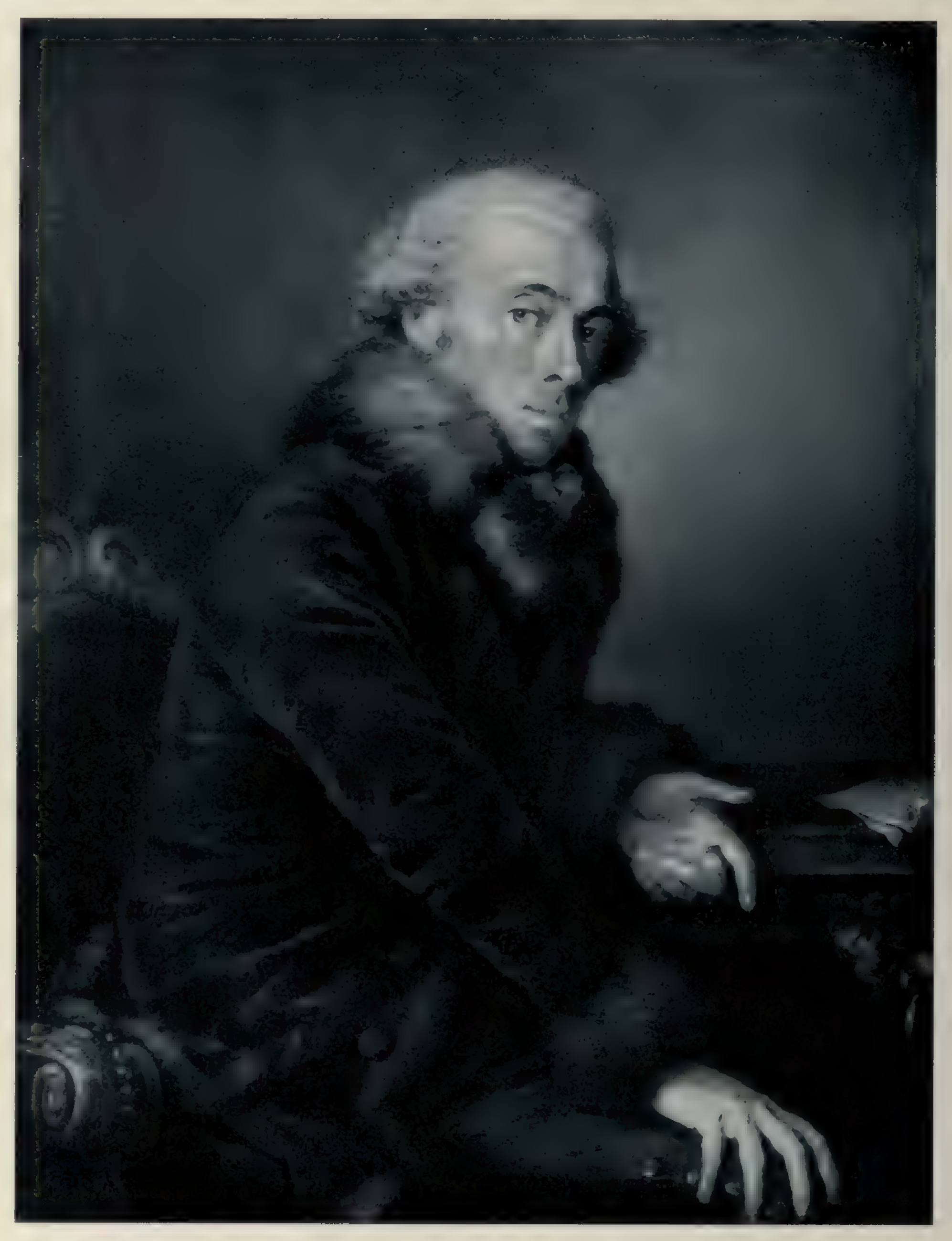
JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST 1650—1800 IN DARMSTADT

Von Georg Jacob Wolf

I

Joachim Sandrart, ein deutscher Maler und Kupferstecher, der zuweilen auch zur Feder griff, schildert in seiner 1675—1679 in Nürnberg erschienenen „Teutschen Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereykünste" den Zustand deutscher Kunst nach dem großen Krieg folgendermaßen: „Wir sagen dießorts, daß unser Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolger gepranget, aber nachmals durch die leidigen Kriegsläuft, gleich wie fast aller anderen, also auch dieser Zierden beraubet worden. Und sahe man also gleich wie die Uebung, also auch die Liebe der Kunst bei uns verraten und erloschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierten Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden vor Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen, von welcher nur schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlafen gehen. Also geriet solche in Vergessenheit, und diejenigen, so hiervon Beruff macheten, in Armut und Verachtung. Daher sie das Pallet fallen ließen und anstatt des Pinsels den Spieß oder Bettelstab ergreifen mußten, auch fürnehme Personen sich schämten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken."

Wie klingt das bitter, weh und traurig! Aber vielleicht malen die Worte Sandrarts um der Worte willen die Situation doch etwas zu schwarz. Denn es gab auch nach dem Westfälischen Frieden in Deutschland Künstler, die Ansehen genossen, die wohlhabend waren und weder Spieß noch Bettelstab er-



J. H. SCHROEDER — HEINRICH XIV. FÜRST REUSS Ä. L.

greifen mußten: Sandrart selbst, der als pfalz-neuburgischer Rat auf seinem Gut Stockau bei Ingolstadt saß und in der Reichsstadt Nürnberg als Gast gerne gesehen wurde, ist dessen ein Zeuge. Dennoch ist eines gewiß: die stete Entwicklung der deutschen Malerei war durch den Dreißigjährigen Krieg mit seinen unbeschreiblichen Wirrsalen unterbrochen. Wer kümmerte sich noch um Kunst in diesen Tagen des Schwertes? Wo konnte, bei all den Belagerungen, Verwüstungen, Plünderungen, eine Werkstätten- und Schultradition aufrecht bleiben? Man darf nicht glauben und sagen, die sei schon früher, mit dem Ausklingen der Renaissance, verloren gegangen. Sie bestand vielmehr weiter und erst der Dreißigjährige Krieg verschüttete sie. Was aber etwa noch an stärkeren künstlerischen Kräften in Deutschland vorhanden war oder heranwuchs, das zog unruhig durch die Lande und fand schließlich irgendwo in der Ferne seine endgültige Heimstatt. Andererseits führten die



A. GRAFF PRINZESSIN MARIA KUNIGUNDE VON SACHSEN

Zeiten und Effekte des Dreißigjährigen Krieges auch zahlreiche ausländische Künstler nach Deutschland. An den Höfen bevorzugte man Franzosen und Italiener als Hofbaumeister und Hofmaler, es kamen aber auch Ungarn, Polen, Skandinavier, Niederländer als Hofkünstler ins Land, und so ist es erklärlich, daß man Antoin Pesne, geboren in Paris, George des Marées, geboren in Stockholm, Janos Kupetzky, geboren in Preßburg, Adam von Manjoky, geboren in Sczokolya, Johann Georg Ziesenis, geboren in Kopenhagen, Martin von Mytens, geboren in Stockholm, Joseph Grassi, geboren in Udine, allesamt als *deutsche* Künstler auf der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung antrifft. Das mag seltsam erscheinen, aber es illustriert in trefflicher Weise die Tatsachen. Denn als nach dem großen Krieg in Deutschland die Kunstübung wieder begann, da hatte man nichts im eigenen Land, woran man anknüpfen konnte. Die paar Dumpfen, die sich durch den Krieg nicht aus ihren Werkstätten hatten vertreiben

A. R. MENGS
KURFÜRST FRIEDRICH CHRISTIAN VON SACHSEN



J. F. A. TISCHBEIN KARL PRINZ ZU WALDECK UND PYRMONT

lassen, waren in gewerblicher Handfertigkeit erstarrt. Einige wenige Eigene, die nach dem Frieden von Münster aus dem schützenden Rom heimkehrten, waren isolierte Erscheinungen, um die sich nicht so rasch eine Schule bilden mochte, daß eine stärkere Wirkung auf die Epoche ersichtlich wäre. So strömten also die Fremden ins Land, und so kam die Anlehnung an fremde Stile, an fremde Kunstausdrücke: in Oberdeutschland mit unverkennbarer Inklination nach dem farbigen kirchlichen Stil Italiens, namentlich zu Correggio und später zu Tiepolo hin, in Niederdeutschland zu den Holländern und später zu den Engländern, als deren große Porträtisten in die Ferne zu wirken begannen.

Von den Elementen, aus denen sich die deutsche Kunst, vorzüglich die deutsche Malerei, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wieder aufbaut, kann man sich also eine Vorstellung machen: Es sind nicht eigene Kräfte, sondern es sind die Kräfte der Fremde, die in der deutschen Kunst bestimmen und regieren. Erst allmählich nehmen sie und nimmt die Kunstübung in Deutschland nationale Farbe an, aber nicht überall mit der gleichen Intensität. Auch gibt es immer wieder Rückschläge und neue Einflüsse aus der Ferne. Als Holland überwunden zu sein scheint, kommt Frankreich an die Reihe. Watteau, Lancret, Nattier, Boucher werden imitiert. Und es dauert mehr als ein Jahrhundert, bis die deutsche Kunst wieder auf eigenen Füßen steht. Die Zeit Friedrichs II. von Preußen bedeutet die Wende. Zwar regiert immer noch Antoine Pesne die Stunde, und das beste Alte Fritz-Bild gibt uns der Kopenhagener Ziesenis, zwar schreibt Friedrich selbst seine Bücher in französischer Sprache, und in der Literatur des Volkes, das sich der Lutherschen Bibelübersetzung



M. SCHEITS — WEIN, WEIB UND GESANG

J. G. PFORR — PFERDE AN DER TRÄNKE



J. G. ZIESENIS
WILHELM GRAF ZU SCHAUMBURG-LIPPE



B. DENNER JOH. HEINR. BROCKES

rühmen könnte, herrscht das erschrecklichste deutsch-französische Kauderwelsch, aber schon tritt ein Lessing in die Erscheinung, Anton Graff aus Winterthur, seit 1766, dem Jahr, da Lessing seinen „Laokoon“ veröffentlicht, zumeist in Dresden tätig, malt wahrhaft deutsche Dichter- und Gelehrtenporträts, und Daniel Chodowiecki, der „wackere Chodowiecki“, wie ihn Goethe nennt, der dem ehrenfesten Danziger Meister und seinen friederizianisch-deutschen Instinkten nicht gerecht werden kann, wird zu Mitte der 1760er Jahre Vizedirektor der Berliner Akademie. Aber es ist nur eine kurze Blütezeit, die namentlich in der deutschen Schweiz die angenehmsten Werte weckt; denn bald verschluckt der nüchterne kühle Klassizismus mit seiner Italienerei, verkörpert in der Künstlerfamilie Tischbein, in Angelica Kaufmann, Füger, Carstens, was jung, deutsch, eigenartig, herb, temperamentvoll zwei, drei Jahrzehnte hindurch geblüht.

* * *

Von diesem vielgestaltigen Werdegang deutscher Kunst durch anderthalb Jahrhunderte, von den Einflüssen, Richtungen und Persönlichkeiten gibt die Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung ein ziemlich klares, wenn auch keineswegs ein lückenloses Bild. Daß in der kurzen Vorbereitungszeit eines Jahres etwas Geschlossenes und Abgerundetes zustandekommen werde, hatte auch kein Einsichtiger erwarten



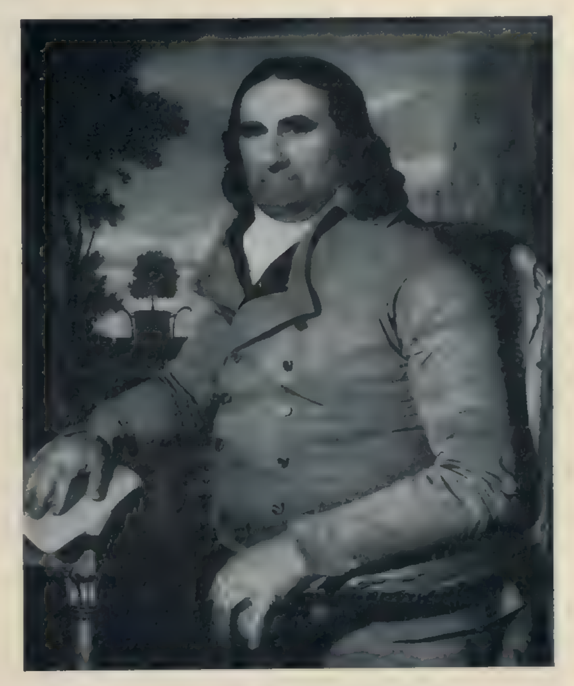
B. DENNER
DIE FRAU DES KÜNSTLERS
(RÖTELSTUDIE)

J. G. EDLINGER HERZOG WILHELM II. VON BIRKENFELD

dürfen. Das zu leisten, wären Jahrzehnte nötig gewesen. Und wieder erst nach der spezialistischen Arbeit von Jahrzehnten wird man hoffen können, daß unser Wissen über diese Epoche ein abgeschlossenes, fertiges ist, und daß nicht weitere neue Gestalten aus dem Dunkel der Vergessenheit emporsteigen werden. (Die vielen im Darmstädter Katalog als „Unbekannt“ bezeichneten Künstler lassen vermuten, daß wir in der nächsten Zeit allerhand Bildertaufen erleben werden.)

Eine Reise in den verschrienen Strich der deutschen Malerei stellt diese Ausstellung dar, und diese Reise wird nicht ohne die propagandistische Wirkung bleiben, die ihre Veranstalter erwarten. In dem Katalogvorwort stellen sie mit Nachdruck fest, daß es nach den Berliner Ausstellungen von Meisterwerken der englischen und französischen Kunst eine Ehrenpflicht gewesen sei, auch der gleichzeitigen deutschen Kunst die Geltung zu verschaffen, die ihr, ohne sie zu überschätzen, gebührt... Dem Kunsthistoriker kommt eine solche Eröffnung über die „inneren Werte“ der deutschen Barock- und Rokokomalerei allerdings nicht unerwartet, denn es fehlte seit Jahrzehnten nicht an Hinweisen, daß einmal eine solche zusammenfassende deutsche Barock- und Rokoko-Ausstellung kommen werde. Dennoch: jetzt, da die Ausstellung als Ganzes dasteht, hat sie etwas Imposantes, ihre Verdienste und ihre Bedeutung sind beträchtlich und unbestreitbar, und eine starke Wirkung auf alle Kunstfreunde wird von ihr ausgehen. Denn eine Ausstellung nur für Kunsthistoriker will sie beileibe nicht sein. Sonst hätte sie allerdings anders gehängt, anders angeordnet, anders ausgewählt werden müssen. Sonst wäre es Pflicht der Arrangeure gewesen, die merkwürdigsten und überraschendsten Werke der einzelnen Künstler auszusuchen, während man jetzt nur die schönsten und charakteristischesten Werke an die Wände hing. Andernfalls hätte man auch mehr spezialisieren und den vorzüglichen dekorativen Eindruck, den die Ausstellung in ihrer jetzigen Darbietung gewährt, wissenschaftlichen Momenten opfern müssen.

Vollständigkeit hinsichtlich der Meister konnte bei der Gruppe Malerei nicht einmal angestrebt werden. Sonst hätte die Ausstellung statt der zweitausend Werke, die sie in ihren sieben Abteilungen vereinigt, vielleicht viertausend zeigen müssen. Es kommt auch in der Tat darauf nicht so sehr an, selbst wenn der Kenner des Materials bedauert, daß z. B. der österreichische Besitz nicht stärker herangezogen werden konnte. Bedauerlicher ist, daß die Plastik des Zeitraums sozusagen nur in Stichproben dargeboten wird, daß beispielsweise der einflußreiche Münchner Straub nur mit einem einzigen Werk, der Oesterreicher Rauchmüller und der Dresdener Barthel über-



D. CAFFÉ ALTER HERR IN BLAUEM ROCK

haupt nicht vertreten sind. Gegen die Ausschaltung des Porzellans läßt sich nichts einwenden, denn in verschiedenen Ausstellungen ist das Werk der einzelnen Manufakturen schon gründlich gezeigt, auch durch Kataloge und sonstige Literatur wissenschaftlich belegt worden. Kaum zu verschmerzen jedoch ist das gänzliche Fehlen der großen kirchlichen und dekorativen Malerei. Ich kann mir freilich vorstellen, daß die Beschaffung von Altarwerken und Plafonds für die Ausstellung ungewöhnliche technische Schwierigkeiten bereitet hätte, aber wenn man es trotzdem versucht hätte, und wenn diese Schwierigkeiten überwunden worden wären, wenn man uns einen Kirchensaal (auch mit der dazugehörigen religiösen Plastik) hätte zeigen können, dann wäre doch das Bild der deutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts viel geschlossener an uns herangetreten. Die Ausstellungsleitung sagt: „Die wichtigsten Schöpfungen des deutschen Barock und Rokoko sind die großen Kirchen, die Schlösser und die Dokumente eines bürgerlichen, architektonischen Gestaltens. Von diesem eminenten Wollen kann die Ausstellung keinen Begriff geben. Auch was sie an Entwürfen zu Plafond- und Wandmalereien zeigt, ist nur als ein notdürftiger Ersatz für den Eindruck jener imponierenden Raumkunst zu betrachten . . ." Es ist in der Tat so. Die Oesterreicher Maulpertsch, Hans Holzer, Martin Knoller, der Kremser-Schmidt, Johann Friedrich Rottmayr, Gran, die Asam müssen sich mit der Darbietung kleiner Skizzen, knapper Entwürfe oder Zeichnungen, unter denen sich freilich viel Schönes befindet, begnügen; wer aber die Meister wirklich kennen lernen will, der wird sich nach wie vor St. Karl und St. Peter in Wien, die Mölker Stiftskirche, die Breslauer Jesuitenkirche, den Münchner Bürgersaal, die Benediktinerkirche in Gries, das Schloß in Pommersfelden, die Schleißheimer Plafonds usw. ansehen müssen. Tritt also die kirchliche und dekorative Kunst thematisch überhaupt zurück, so sind neben dem Porträt und den Gruppenbildnissen stofflich ganz vorzüglich das Genrebild in allen seinen Möglichkeiten, das mythologische Bild, die Allegorie, das Stillleben und besonders auch die Landschaft vertreten. Der Vorwurf, den man Kunstausstellungen mit Werken des 18. Jahrhunderts gemeinhin zu machen pflegt: sie seien im Grunde nichts anderes als geschickt kaschierte Porträt-Ausstellungen, kann die Darmstädter Ausstellung trotz ihrer vorzüglich gestalteten Porträtgalerie, in der das künstlerische und geistige Deutschland des Zeitalters 1650 bis 1800 in Meisterbildnissen vorbeizieht, nicht treffen. Die Ausstellung ist vielmehr stofflich ungemein lebendig und vielgestaltig, und es trägt zu ihrer frohen, frischen Mannigfaltigkeit nicht wenig bei, daß auch entzückende Miniaturen — allerdings nur eine kleine Auswahl —, vorzügliche Stücke der kirchlichen und profanen Gold- und Silberschmiedekunst, nach dem Ausweis der Beschauzeichen meist Augsburger, Nürnberger, Straßburger und Leipziger Herkunft, und Elfenbeinschnitzereien gezeigt werden, und daß ein ganz apartes Silhouettenkabinett eingerichtet wurde. Unter den Silhouetten trifft man auch Proben aus der in großherzoglich-hessischem Besitz befindlichen Sammlung der Landgräfin Karoline von Hessen, die diese Silhouetten im Jahre 1760 selbst schnitt, ein prachtvolles, namentlich physiognomisch interessantes Material, das noch seiner Bearbeitung harrt.

* * *

Zeitlich begrenzen die Jahreszahlen 1650 und 1800 die Ausstellung doch nur annähernd. Pedantische Engherzigkeit wäre hier auch entschieden von Uebel gewesen. Es ist ganz gut, daß einige Werke noch den Ausklang der Renaissance charakterisieren, andere bis zur Höhe des Klassizismus hinführen. Das achtzehnte Jahrhundert überwiegt bei den gezeigten Werken ganz beträchtlich, und der Eindruck der deutschen Rokoko-Ausstellung ist selbstverständlich stärker und farbiger als der der deutschen Barock-Ausstellung.

Die Barockmeister, die man auf der Darmstädter Ausstellung findet, lassen sich nicht, wie die meisten Künstler des 18. Jahrhunderts, zu lokalen Gruppen von lokaler Eigenart und aus ähnlicher Tradition kommend, vereinigen. In ihrem Leben und Schaffen ist etwas Unsicheres, sie wechseln rasch und häufig ihren Wohnsitz, können nicht mit ihren Aufgaben verwachsen und haben in ihrem ganzen Entwicklungsgang keine rechte Ruhe und Stetigkeit; man wird daher nicht erst Zusammenhänge suchen wollen, sondern muß sich schon freuen, wenn man gute Einzelwerke antrifft.

Der früheste Künstler, den uns die Ausstellung zeigt, ist der Stillebenmaler GEORG FLEGEL aus Olmütz, gestorben in Frankfurt a. M., dessen Lebenszeit die Jahreszahlen 1563 und 1638 umschreiben. Drei Bilder seiner Hand sind gut und interessant, sie sollen wohl den Auftakt bilden zu den Früchtestilleben des Gothenburgers OTTMAR ELLIGER D. Ä. (†1679), von dem vier Arbeiten einen guten Eindruck vermitteln. Stillebenartiges zeigt, namentlich in der „Folge der Monate", auch JOACHIM VON SANDRART (1606—1688), dessen schon als



NORBERT GRUND
DAME AUF DER SCHAUKEL



JOHANN ZICK GEISSELUNG CHRISTI

des Verfassers der „Teutschen Akademie" gedacht wurde. Mit ihm steht MATHÄUS MERIAN d. J. aus Basel (1621—1687) in Schulzusammenhang, der hier, gleich dem Prager CARL SCRETA (1610—1674), über den uns eine Monographie Pazaureks Aufschluß gibt, als Porträtist auftritt. Bildnisse von starker Einprägsamkeit sehen wir weiterhin von dem Altbayern NIKOLAUS PRUGGER aus Trudering bei München († 1694), von JOHANN DE PEY († in München 1660) und dem aus Niedersachsen stammenden fürstbischöflich-freisingischen Hofmaler CHRISTOPH PAUDISS (1618—1667), einem Rembrandtschüler, von dem der melancholisch-schwärmerische Männerkopf aus der Schleißheimer Galerie zur Stelle ist. Wie Paudiß hat auch der Schleswiger JURIAN OVENS (1623—1678) unmittelbar von Rembrandt das „Handwerk" erlernt, und es ist interessant, hier einige Leinwanden von ihm zu sehen, die ihn auf so anderen Wegen zeigen als seine Gemälde im Dom zu Schleswig. Ein



A. F. MAULPERTSCH MOSES (SKIZZE)

Enkelschüler Rembrandts ist MICHAEL GEORG WILLMANN (1629—1706), aus Königsberg gebürtig, aber meistens in Schlesien für den Zisterzienserorden tätig, von dem man in Darmstadt Werke der verschiedensten Art, in Stoff und Ausdruck kolossal variabel, zu sehen bekommt: neben einer seltsam schwer und dumpf gemalten Allegorie auf den Großen Kurfürsten hängt ein Knabenporträt in der lockeren Art des Hals und eine „Europa auf dem Stier", die wieder nach Italien weist. An Wouverman, den Vielgeliebten, schlossen sich die Hamburger MATHIAS SCHEITS (1630 bis 1700) und JOHANN MATHIAS WEYER († 1690) an. Von Scheits hat die Hamburger Kunsthalle sechs feine Malereien gesandt, meist genrehaft-holländischen Charakters, von denen das Kavalierstückchen „Wein, Weib und Gesang" (Abb. S. 438) in seiner zierlichen Komposition und delikaten Malerei den bestechendsten Eindruck macht. Einen gewissen Kristallisationspunkt der Malerei bildete immer noch Augsburg, während Nürnberg, das einstmals so kunstfreudige, nur einige Künstler wie J. G. VAN BEMMEL (1669—1723), LORENZ STRAUCH, der auf der Ausstellung nicht zu finden ist, und vorübergehend Sandrart aufzuweisen hat. In Augsburg dagegen wirkte der feine CHRISTIAN LUDWIG AGRICOLA (1667—1719) aus Regensburg, ein Landschafter, der ein unendlich apartes Grün auf seiner Palette mischte und der, wenn er auch die Natur noch in mancher stilisierenden Verschnörkelung wiedergab, doch ein wenig von jenem Naturenthusiasmus ahnen läßt, den man seinem Landsmann Albrecht Altdorfer nachrühmen darf. Die Ausstellung hat von Agricola leider nur zwei Werke aufzuweisen, freilich darunter ein so vollkommenes wie die Abendlandschaft mit betenden Türken (Abb. S. 433) aus dem Braunschweiger Museum. In Augsburg schufen ferner JOHANN HEINRICH SCHÖNFELDT (1609—1675) aus Biberach und JOHANN HEISS (1640—1704), beide Mythologiker in eklektizistischer Manier, und der berühmte PHILIPP GEORG RUGENDAS (1666—1742), der Maler der Pferdestücke, Heerlager, Reitergefechte und Plünderungen, die von einem seltsam wirklichen und erschütternden Leben erfüllt sind. An Rugendas schloß sich der aus Wolfenbüttel stammende, zumeist in Wien tätige AUGUST QUERFURT (1696—1761) an, aber auch jener prachtvolle „Unbekannte", von dem der Katalog die drei Reiterstücke aus Meraner Privatbesitz, Kampfszenen zwischen Panduren und bayerischen Soldaten, sowie zwischen Panduren und Bauern, aufführt. Man darf annehmen, daß die Bilder nach dem Schreckensjahr der Sendlinger Mordweihnacht von 1705 gemalt sind und daß ihr Meister ein Altbayer oder Tiroler gewesen ist. Als „Unbekannt" ist



J. H. W. TISCHBEIN TULPENSTRAUSS

vorläufig auch jenes seltsame Kostümbild von höchstem farbigen Reiz, das einen bayerischen Herzog Maximilian von Bayern vorstellen soll, bezeichnet: bei seiner charakteristischen Handschrift müßte doch wohl ein Autor dafür zu finden sein. Ein fast Unbekannter, von dem man nicht viel mehr weiß als den Namen, ist KARL ANDREAS RUTHARDT, sicherlich ein Süddeutscher, aber weitherumgekommen in der Welt und kurz nach 1680 angeblich in Rom gestorben. Vier von ihm gezeigte Tierbilder, Jagden und Verfolgungen und ein „Zug der Tiere in die Arche“ geben Lübke recht, der Ruthardt den vorzüglichsten deutschen Tiermaler dieser Epoche nennt. Auf alle Fälle läßt Ruthardt die Frankfurter Tiermalerfamilie der ROOS, die Johann Heinrich Roos aus Otterberg († 1685) begründete und die noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch blühte, weit hinter sich, ebenso die beiden in Wien wirkenden Belgier HAMILTON, von denen man in Darmstadt hübsche Tierstücke aus Bamberg und Wien antrifft. Von dem in Würzburg verstorbenen Allegorienmaler J. R. BYSS (1660—1738), von dem hauptsächlich in Wien und Pommersfelden tätigen JOHANN FRIEDRICH ROTTMAYR aus Laufen (1660—1730), von dem Meister kirchlicher Malerei JOHANN PETER BRANDL (1668—1739), einem Prager, und von dem kuriosen „Snapphan“ (er schreibt seinen Namen auch „Schnapphahn“), der, aus Leiden gebürtig, 1691 in Dessau gestorben ist, nachdem er seine Dienste hauptsächlich dem anhaltischen Herzogshaus gewidmet, sind nur wenige, aber immerhin charakteristische und fesselnde Proben ihres Schaffens zur Stelle. Tiefere Eindrücke verdankt man der kleinen, zumeist aus dem Danziger Stadtmuseum zusammengetragenen Kollektion von Werken des aus Stolp stammenden und in Danzig tätigen ANDREAS



J. H. TISCHBEIN D. Ä.
KARL AUGUST HERZOG VON SACHSEN-WEIMAR

STECH (1635—1687), jenes noch wenig bekannten Künstlers, der die Fresken im Kloster Pelplin schuf. Stech ist ein Meister des bürgerlichen Porträts und hat solide norddeutsche Bürgerköpfe gemalt, die Stadtväter von Danzig und würdige Ratsherren, wie sie vor dem Tor der guten Stadt promenieren.

Stech weist schon bedeutungsvoll hinüber in eine neue Zeit, in das Dix-huitième. Es ist selbstverständlich, daß für diese Epoche der Ausstellungsleitung ein viel reicheres Material zur Verfügung stand, und daß sie die einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten in stattlichen Kollektionen besser repräsentieren konnte, als ihr das bei den Meistern des 17. Jahrhunderts möglich war.

Zwei Ausländer, die beide in Deutschland ihren endgültigen Wohnsitz finden, JANOS KUPETZKY aus Pössing in Ungarn (1667—1740) und ADAM VON MANJOKY aus Sczokolya (1673—1757) leiten in das neue Jahrhundert hinein. Von Manjoky sieht man ein Porträt August des Starken, das von tiefer Einprägsamkeit ist. Und wahrhaft beredt wirkt sein Bildnis des Grafen von Gotter mit der ausdrucksvollen Hand und dem feinen farbigen Effekt, der von unten rechts durch den scharmant gemalten Hundekopf in das Bild gebracht ist. Von Kupetzky dagegen ist eine Kollektion von zehn Gemälden zusammengebracht worden, die seine Kunst vollkommen beleuchtet, denn man hat so ausgezeichnete Stücke wie den „Flötenbläser“ aus dem Budapester Museum (Abb. geg. S. 433), ein Bild, auf dem aus warmen Tiefen entzückend farbige Partien aufblühen, und den „Mann in polnischer Tracht“, eine Harmonie aus Braun und Weiß, aus dem Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, für die Ausstellung bekommen können ...

Die Meister des 18. Jahrhunderts in Deutschland lassen sich, wenn auch nicht ohne Schwierigkeit, weit eher als die Meister des 17. Jahrhunderts landsmannschaftlich zusammenfassen. Wien, Berlin, Dresden bilden die frühesten Zentren. Im Zeitalter Max III. Joseph gesellt sich dazu München, das unter diesem deutsch gesinnten Kurfürsten mit der Ausländerei endgültig bricht. Um Frankfurt und das nahe



H. F. FÜGER MARIA THERESIA, KAISER JOSEPH II. UND IHRE KINDER (MINIATUR)



Johann Kupetzky pinx

Flötenbläser

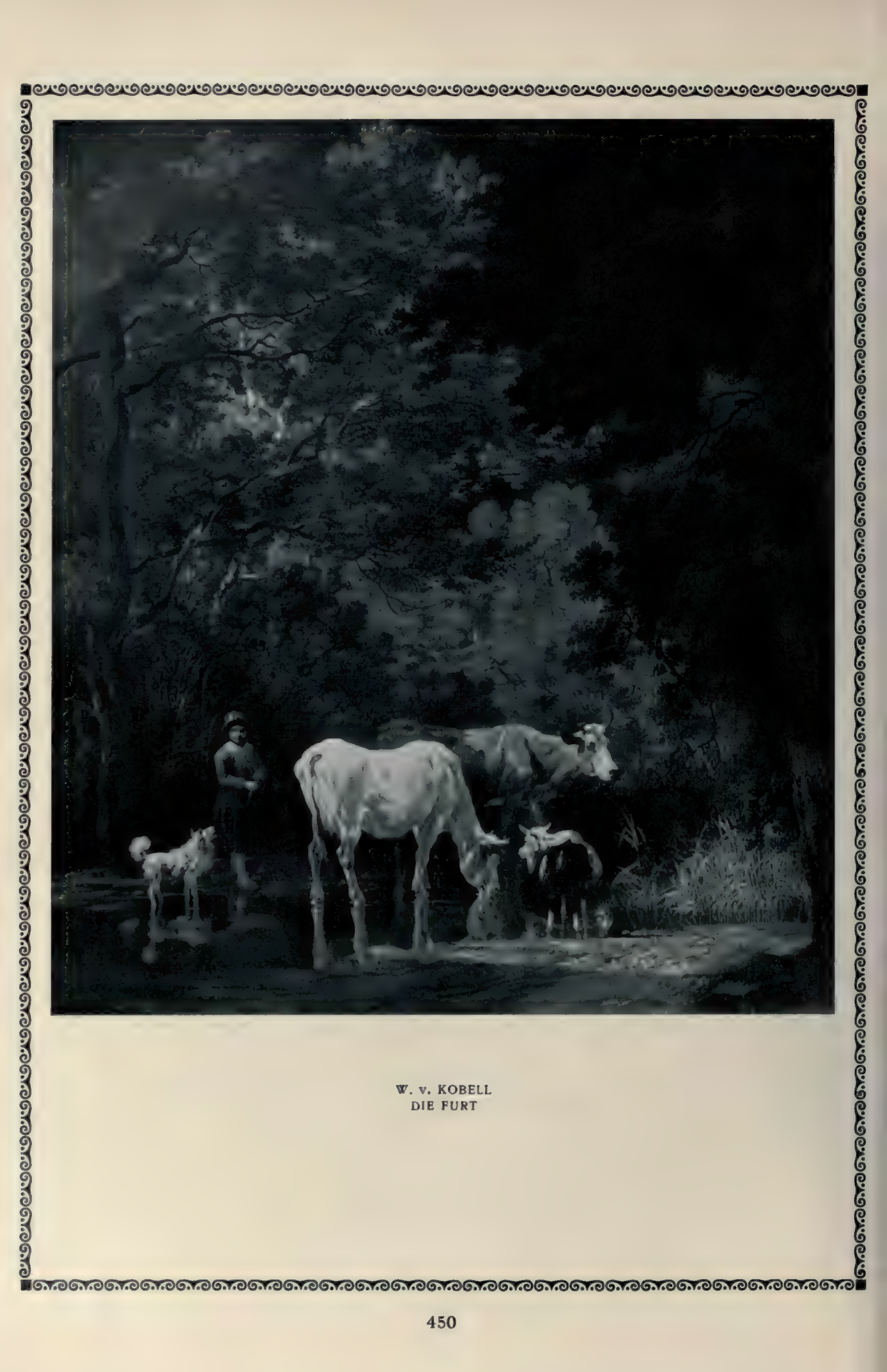




D. N. CHODOWIECKI NANETTE BOQUET (RÖTELZEICHNUNG)

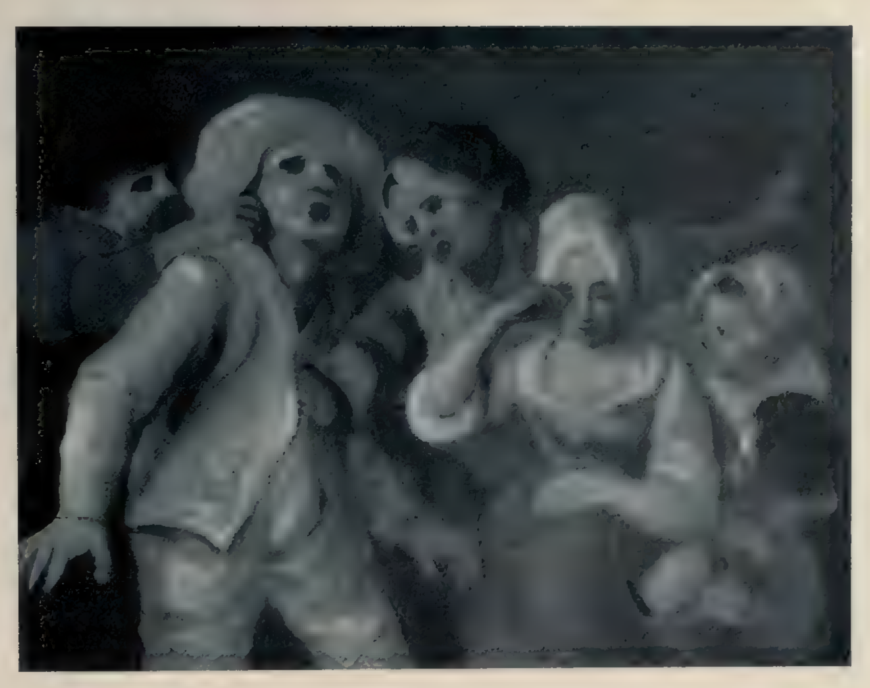
Darmstadt kristallisiert sich ein Kreis. In Hamburg, in Süddeutschland, im fernen Rom leben in der Diaspora tüchtige deutsche Meister. In Tirol und in der Schweiz bilden sich Gruppen. Wenn es trotzdem noch schwer ist, die deutsche Künstlerschaft des 18. Jahrhunderts nach landsmannschaftlichen Gruppen reinlich auszuscheiden, so ist ein Versuch immerhin möglich, und vielleicht ergibt auch in Hinsicht der Aufdeckung solcher lokaler Zusammenhänge die Ausstellung manche Anregung und neue Aufgabe für die Kunstforschung.

In *Wien* und in *Tirol* überwiegen die italienischen Einflüsse. Den prachtvollen Tiroler ANTON FRANZ MAULPERTSCH (1724—1796), von dem fünf hell und leuchtend gemalte Skizzen für Altarblätter in Schwechat und Kremsier, darunter im Karton „Moses" (Abb. S. 445) aus der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, die Sehnsucht nach einer genaueren Bekanntschaft des Künstlers wach werden lassen, denken wir uns gern in Zusammenhang mit Tiepolo. Der Meister des Brixener Hochaltarbildes UNTERBERGER aus Cavalese (1695—1758) trägt nicht umsonst den Vornamen Michelangelo. Es ist auch kein Zufall, daß MARTIN KNOLLER aus Steinach im Jahre 1804 in Mailand stirbt. Und daß alle die anderen Tiroler und die Meister steierischer, ober- und niederösterreichischer Kirchen- und Schlösserkunst, JOHANN HOLZER, KREMSER-SCHMIDT, GRAN und JOHANN VIKTOR PLATZER,



W. v. KOBELL
DIE FURT

A. PESNE MÄRKISCHE LANDSCHAFT



A. DE PETERS SKIZZE



D. N. CHODOWIECKI DIE FAMILIE CALAS

der sich freilich auch auf mythologische Feinbildchen verstand, den italienisch-monumentalen Zug des Seicento in das 18. Jahrhundert mit herübernehmen. Und so erklärt es sich auch, daß diese trefflichen Meister, über die auch schon eine aufschlußreiche Literatur vorliegt, auf dieser Ausstellung nur mit schwachen Stücken, mit Skizzen und Zeichnungen, vertreten sind, die uns von dem tatsächlichen Können dieser Meister keine Vorstellung zu geben vermögen.

(Der Schluß folgt)

DIE XI. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

Zweiundzwanzig Jahre Lebensdauer hat nun bereits die Internationale Venedigs. Wenn sie in dieser langen Zeit merkwürdig konstant blieb, so liegt das hauptsächlich darin, daß ihre Leitung, obgleich gut organisiert und trefflich im Reklamewesen, eigentlich aus lauter Kunstlaien besteht. Es genügt nicht, die moderne Malerei aus Zeitschriften und Ausstellungskatalogen zu studieren, man muß an der Quelle schöpfen. Nur so könnten die vielen Einladungen (die Ausstellung beruht ja darauf) an die einzelnen Künstler der verschiedensten Gruppen und Nationen gerichtet werden, anstatt daß man, wie es jetzt geschieht, bloß eine mehr oder weniger namhafte Korporation einlädt, ihr dann gänzlich die Vertretung des betreffenden Landes überlassend. Was für einen Ueberblick kann man z. B. über das mächtige Kunststreben Deutschlands haben, wenn nur die „Berliner allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft“ ausstellt und sonst fast niemand? Wie viele nicht Erschienene müßte ich da anführen!

Nicht zum besten steht es auch heuer mit der italienischen Kunst. Der Nachwuchs versprechender junger Talente ist ausgeschlossen. Die Bilder werden nach dem einmal gewohnten Schema heruntergepinselt und für den Verkauf hergerichtet. Der einzige, welcher rettend die einheimische Kunst aus ihrer Seichtheit emporhebt, ist ETTORE TITO. Diesmal wird auch der 1884 verstorbene GIUSEPPE DE NITTIS ans Licht gezogen. Er lebte in Paris, verdankt seine Entwicklung Manet und Renoir, und ist sehr schlicht und ehrlich, Vorzüge, die im heutigen Italien besonders beachtet werden sollten. — Für die Landschaft, Familie CIARDI, gibt es zwar keine Schwierigkeiten in der pastosen Oeltechnik; das ist aber zu wenig, und sie fallen gegen ZANETTI ZILLA, der viel persönlicher ist, ab. Er gibt uns flächig stilisierte Lagunenbilder, leuchtend und interessant in der Farbe. Im Gegensatz dazu wirken MARRUSSIG, SCATTOLA, MOGGIOLI und SCOPINICH durch Feinheit der Töne.

Den Clou der Ausstellung bildet der belgische Pavillon. Die Frauenporträts von RYSSELBERGHE sind trotz der lichten Auflösung des Kolorits sehr intim gesehen. In Frankreich zeigt BESNARD seine bekannten Studien aus Indien, die zu groß sind, um als Impressionen zu gelten und zu oberflächlich in der Farbe, um als Bilder eine Berechtigung zu haben. SIDANER hingegen ist einer der Distin-



GEORGE DES MARÉES
MAX III. JOSEF VON BAYERN UND DER INTENDANT GRAF VON SEEAU

guiertesten, seine Bilder haben etwas ungemein Kultiviertes und Zartes im Ton. Phantastisch, zugleich hochraffiniert in seiner sinnlichen Buntheit, fesselt der Spanier ANGLADA mit Frauenbildnissen. Rassig und stets originell erscheint der Finnländer AXEL GALLEN. Ungarn ist heuer besser vertreten mit PERLMUTTER, FÉNYES und CSOKS Meeransichten. England ist hingegen, wie immer, sehr akademisch; Rußland hat diesmal sehr geringwertig die Ausstellung beschickt. Von allen Ländern bleibt Holland seinen alten Traditionen am treuesten, ob das immer gut ist, möge dahingestellt bleiben. Von Norwegen heben wir KROGH und HOLMBOE hervor.

Die Belgier nahmen wiederum wie in der Malerei auch in der Bildhauerei den ersten Platz ein. Hier sehen wir den temperamentvollen, in der Form stets lebhaften HAVELOSE, den ernsten ROUSSEAU und andere treffliche Meister. Wirklich originell und persönlich sind die impressionistischen Wachsskulpturen von MEDARDO ROSSO, die einen kleinen Saal für sich einnehmen. L. BR.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Die Kollektivausstellungen KARL HOFERS bei *Thannhauser* und die JAGERSPACHERS in der *Galerie Caspari* bieten kurz vor Eröffnung der an Wechselausstellungen bekanntermaßen stillen Sommersaison der Salons und unserer offiziellen Jahresrevuen noch zwei hochbedeutsame Veranstaltungen. Beide Künstler berühren sich

F. J. GÜNTHER — HEIL. MARIA

äußerlich insoferne, als ihr Name vor einigen Jahren ziemlich gleichzeitig in Kunstkreisen sich bekannt machte, auch zeichnet beide die gleiche Vorliebe für großformatige Kompositionen aus, sonst aber ist ihr Schaffen so verschieden voneinander, wie nur irgend möglich. Denn wenn auch beide als Expressionisten anzusprechen sind, so hat doch jeder von ihnen seine ganz besondere Art, sein Verlangen nach Ausdruck und geistigem Gehalt ihrer Werke zu betätigen. Hofer geht vor allem vom kompositorischen Ganzen aus, gibt Synthesen, verdichtet, und was bei ihm im rein Zeichnerischen beispielsweise am vordringlichsten zur Geltung kommt, ist der Rhythmus des Konturs und der Flächenteilung und die kontrapunktistische Verknüpfung solcher Rhythmen, die dabei Träger rein subjektiver Empfindung sind, während auf die Darstellung der durch die Stoffe und ihr Detail selbst angeregten Empfindungswerte so gut wie kein Gewicht gelegt ist. Jagerspacher hingegen geht zunächst ganz vom Gegenständlichen aus und sieht seine größte Sorge darin, die im Gegenstand selbst liegende Empfindungswelt zu wecken und mit Intensität sprechen zu lassen und das bedeutet dann auch im Technischen eine ganz anders detaillierte Behandlung von Linie und Form, wie bei Hofer, ohne daß hier des letzteren zusammenfassendes Verfahren auch nur in etwas geringer gewertet sein soll. Auch in der Behandlung der Farbe kommt bei beiden die völlig anders geartete Auffassung zum Aus-



B. PERMOSER — DIE VERDAMMNIS



B. PERMOSER
ST. AMBROSIUS

druck, Hofer sucht auch hier die großzügigen Harmonisierungen und Gegeneinanderstellungen, während Jagerspacher vielfach noch bei der Valeurmalerei alten Stiles verharrt. Dabei ist Hofer in seiner Farbe hell und licht, etwas intellektuell vielleicht, Jagerspacher dagegen streckenweise noch düster und dunkel, aber von packender innerer Glut seines Kolorits. Jedenfalls liegen in den Aeußerungen beider hochwichtige Beiträge zur modernen Malerei vor und die Ausstellungen geben hier Ueberblick über das Schaffen zweier junger Meister, auf die, wie ich glaube, die größten Hoffnungen zu setzen sind.

Etwas problematisch erscheint mir noch OSKAR COESTER, von dem die Zeitschrift „Kritische Rundschau“ im Kunstsalon *Max Dietzel* eine Serie Bilder und Radierungen ausstellt. Zwar sind Ansätze zu Eigenem und ein starkes Talent offensichtlich, aber es bleiben doch noch ausgereiftere und in ihren Zielen klarere Arbeiten abzuwarten, um ein festeres Urteil zu ermöglichen. M. K. R.



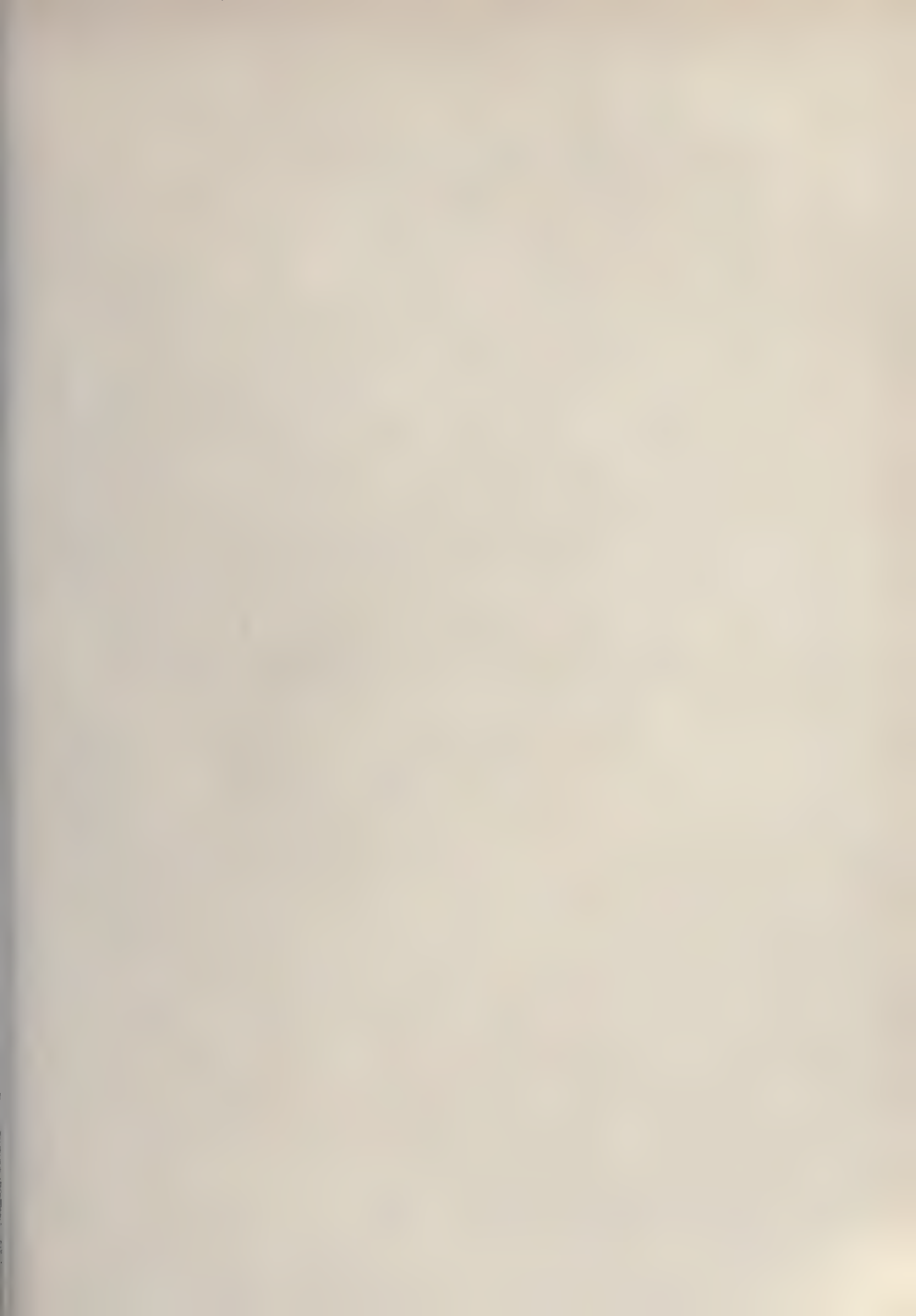
W. GOETHE LUISE VON GOCHHAUSEN

PARIS. Eines der großen Frühjahrsereignisse dieses Jahres war die Versteigerung der *Sammlung Roger Marx*, der vor einigen dreißig Jahren im Pariser Kunstleben kurze Zeit eine führende Rolle gespielt und zwanzig Jahre lang die Gazette des Beaux-Arts geleitet hat. Er war in den achtziger Jahren einer der Ersten, der feurig und tapfer für Carrière, Rodin, Manet, Monet eintrat und seitdem mit hingebendem Eifer alle ernst strebenden Künstler der heranwachsenden Jugend förderte. Marx besaß die größte Sammlung moderner, französischer Graphik (1500 Nummern), darunter sämtliche Radierungen RODINS, sämtliche Lithographien LAUTRECS, sämtliche frühe keramische Arbeiten RODINS, außerdem viele Skizzen, Studien und Zeichnungen der meisten zeitgenössischen Künstler. Zu seinen besonderen Lieblingen gehörten FANTIN LATOUR, RODIN, CARRIERE, der mit sämtlichen Lithographien und einigen Gemälden in seiner Galerie figurierte, und vor allem LAUTREC. Die Preise stiegen zum Teil in schwindlige Höhen. Für ein Pastell von Degas „Die Toilette“ wurden 101000 Frs. bezahlt. Es handelte sich allerdings um ein Hauptwerk von besonderem Farbenreiz und beruhigter Abgeklärtheit. Auch MANETS großes Gemälde „Die Sultanin“ aus der Mitte der siebziger Jahre wurde mit 74000 Frs. teuer von Paul Cassirer bezahlt. Bilder von TOULOUSE-LAUTREC wurden mit 4000 bis 10000 Frs. bezahlt. RODINS „Kuß“ in Bronze aus den achtziger Jahren brachte 20000 Frs., der Marmor „Die nackte Frau“ 16000 Frs., „Die Karyatide“ 10000 Frs., die Ölstudien von RENOIR 3000, 6000 und 16000 Frs. Die Skizzen und Studien von BESNARD, BONNARD, CHERET, CAZIN, DENIS, FORAIN, JONGKIND, ROUSSEL, VUILLARD, WILLETTE wurden natürlich billiger verkauft. Die Zeichnung „Der Friede“ von PUVIS DE CHAVANNES zu seinem Gemälde in Amiens brachte 17000 Frs. Mehreres, und zwar das Bedeutendste ging in deutschen Besitz über. Roger Marx war ein aufrichtiger Freund der deutschen Kunst. Er hat mich 1909 mit Aufopferung in der Pariser Marées-Ausstellung unterstützt und sich 1910 für das neue Münchener Kunstgewerbe eingesetzt, als wir es im Pariser Herbstsalon den Franzosen vorstellten. Niemals erbat man für eine deutsche Sache vergeblich seinen Beistand. — Das Gesamtergebnis der Auktion beträgt 1044000 Frs.

OTTO GRAUTOFF



JAGDSZENE GEMALTE SILHOUETTE





Erste Ausstellung der Freien Secession, Berlin

WILHELM TRÜBNER
BILDNIS MEINES SOHNES



UNBEKANNT — MALER IN EINER LANDSCHAFT

Jahrhundert-Ausstellung Darmstadt

JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST 1650—1800 IN DARMSTADT

Von GEORG JACOB WOLF

(Schluß)

Reges künstlerisches Leben herrschte innerhalb der österreichischen Lande auch in Prag, und sieht man ab von dünneren künstlerischen Erscheinungen, wie JOHANN ALBERT ANGERMEYER (1674—1740), einem Stillebenmaler, und FRANZ KARL PALKO (1724—1767), von dem ein außerordentlich apart gemaltes kleines Nachtstück „Der Tod des hl. Johann Nepomuk“ in Darmstadt zu sehen ist, so steht da ein prachtvoller Prager Rokoko-Künstler, von dem bisher wohl nur ganz wenige Kunstfreunde etwas wußten: NORBERT GRUND (1714—1763 oder 1767). Das künstlerische Bild Grunds tritt auch mit dieser Darmstädter Kollektion noch nicht endgültig fixiert vor uns, aber das Prager Rudolfinum birgt ja noch einen reichen Schatz von Werken Grunds und der wird wohl bald ausgemünzt werden. Der Vergleich mit dem Venezianer Guardi, der wie Grund unendlich viel Luft in seinen kleinen Bildern hat, der mit ihm die Grazie des Vortrags und das silbernschummerige, pikante Kolorit teilt, wird für Grund nicht ausbleiben. Aber solche Zusammenklänge sind doch mehr äußerer Art, und man darf nicht übersehen, daß bei Grund auch französische Einflüsse sich bemerkbar machen, z. B. bei seiner scharmanten „Dame auf der Schaukel“ (Abb. S. 443). Ein Böhme ist auch der vielgewanderte und vielbeschäftigte RAPHAEL MENGS, geb. 1728 in Aussig, gest. 1779 in Rom, der Sohn des gleichfalls in der Ausstellung vertretenen ISMAEL MENGS (1688 bis 1764), der aus Kopenhagen nach Deutschland kam. Winckelmann, mit dem Raphael

Mengs bei wiederholten Aufenthalten in Rom zusammentraf, feiert den Meister in seiner überschwenglichen Weise als den „Deutschen Raphael", während mancher Spätere, z. B. Muther von der „toten Schönheit" des Mengs spricht, von seiner kalten Korrektheit, von einem rein exzerpierenden Talent. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte. Gewiß, Mengs' Deckenbild der römischen Villa Albani ist von klassizistischer Steifheit umwittert, aber, noch einmal in die farbengewaltige Glutenfülle des Barock getaucht, steht ein Bild wie das Porträt des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen (Abb. S. 436) da mit dem zu einem berauschenden Stilleben gewordenen Ensemble von Eisenkleid, Ordensband, Hermelin und Schärpe. Von Mengs spinnen sich Beziehungen zu der Gruppe der repräsentativen Wiener Porträtmaler dieser Zeit, unter denen der kultivierte ANTON MARON (1733—1808), der Schwager Mengs', wohl der bedeutendste ist. Den „Bedarf" des Kaiserhofes an Reiterbildnissen, Krönungs-, Kriegs- und Hofporträts „decken" MARTIN VON MYTENS (1695—1770), PETER VAN ROY (aus Antwerpen, lebte um 1730 in Wien) und FRANZ CASANOVA (1727—1802), während gleichzeitig das Genrestück in JOHANN GABRIEL CANTON (1716 bis 1753) und die Landschaft, meist arkadisch staffiert, in ANTON FEISTENBERGER (1678 bis 1722) und J. E. DORFMEISTER (geb. 1742) ihre Meister fanden. Den Ausklang der Wiener Porträtkunst stellen die beiden LAMPI (1751—1830 und 1775—1837) dar, die auch gute künstlerische Beziehungen zum Zarenhof unterhielten, ferner JOSEPH GRASSI (1756—1838) und FRIEDR. HEINRICH FÜGER aus Heilbronn (1751—1818), dessen frische Miniaturen, deren schönste das Gruppenporträt der Kaiserin Maria Theresia und ihrer Familie vom Jahre 1776 ist (Abb. S. 448), in den erquickendsten Gegensatz zu seinen steifakademischen Bildnissen treten.

In *München* ist der aus Stockholm eingewanderte, ungemein fruchtbare Hofmaler GEORGE DES MARÉES (1697—1776) die stärkste malerische Persönlichkeit der Zeit: sein Erbe, in der Hauptsache in die Sphäre des Bürgertums übersetzt, nimmt gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Grazer JOHANN GEORG EDLINGER (1741—1822) auf. Besonders aufschlußreich ist es, die beiden Künstler vor der gleichen Aufgabe zu sehen: Fürstenbildnisse zu malen. Als Edlinger 1788 den Herzog Wilhelm II. von Birkenfeld porträtierte (Abb. S. 441), entstand ein Bild, das zwar malerisch hohe Qualitäten aufweist, das aber in der Auffassung nicht ganz frei und groß ist, offenbar weil den Grazer Bauernsohn vor dem hohen Herrn ein gewaltiger Respekt befiel, der seinen psychologischen Scharfblick trübte. Wie ungezwungen ist dagegen das in apartem farbigem Gewog breit und flott hingesetzte Doppelbildnis des Kurfürsten Max III. Joseph und seines Freundes, des Grafen Seeau, das George des Marées 1755 malte (Abb. S. 453). „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein", scheint dieser schokoladetrinkende Kurfürst auszurufen: und so ist dieses Gemälde auch kulturhistorisch ein Dokument... Neben Marées und Edlinger treten in München erst am Ende des Zeitraums in JOHANN CHR. V. MANNLICH (1740—1822) und J. P. LANGER (1756—1824) einige Bildnismaler von Bedeutung hervor, dagegen besitzt die Landschaftsmalerei in dem ausgezeichneten JOACHIM FRANZ BEICH aus Ravensburg (1665—1748), der nur leider auf der Ausstellung nicht sehr charakteristisch vertreten ist, und besonders in den drei KOBELL, von denen WILHELM V. KOBELL (1766—1855) der bedeutendste ist (Abb. S. 450), treffliche Meister. Die religiöse Malerei Münchens, die allerdings als Freskomalerei zumeist in den Münchner Rokokokirchen sich dokumentiert, belegen in Darmstadt schöne Proben, die uns u. a. mit den beiden Wink: JOSEPH GREGOR WINK (1710—1785) und THOMAS CHRISTIAN WINK (1738—1797), bekannt machen. Stärker sind die Eindrücke, die man den beiden Zick verdankt. In JOHANNES ZICK aus Ottobeuren (1702—1762, Abb. S. 444) tritt schon eine außerordentliche Begabung, die vielleicht von Rembrandt her künstlerische Anregungen erhielt, hervor, aber JANUARIUS ZICK (geb. in München 1732, gest. 1797 in Ehrenbreitstein) übertrifft noch seinen Meister und dringt in Regionen vor, die sonst nur von den ganz Großen betreten werden. Wer die kleine Koblenzer Galerie kennt, aus der zahlreiche der hier gezeigten 18 Werke des Januarius Zick stammen, wer obendrein einmal in der Kirche von Wiblingen bei Ulm war, der kennt und verehrt diesen Meister und weiß, daß wir in ihm vielleicht den bedeutendsten kirchlichen Maler des deutschen Rokoko zu erblicken haben.

Von süddeutschen Künstlern ist weiterhin des Württembergers AUGUST FRIEDRICH OELENHAINZ (1745—1804) als eines soliden, aber ein wenig trockenen Meisters bürgerlicher Bildnisse zu gedenken. Ein Schwabe ist auch der Tier- und Schlachtenmaler JOHANN ELIAS RIEDINGER (1698—1769). Eine Schar vorzüglicher Künstler hat im 18. Jahrhundert die Schweiz hervorgebracht. In Darmstadt tritt diese Schweizer Gruppe besonders geschlossen und mit charakteristischen Proben des Schaffens ihrer Künstler auf. SALOMON GESSNER (1730 bis 1788), der Idyllendichter, ist auch in seinen



L. HESS — DES MALERS LUST

Jahrhundert-Ausstellung Darmstadt

Malereien, die des zärtlichsten Naturgefühls voll sind, ein Idylliker von der liebenswürdigen Anmut dieser reichen Zeit (Abb. S. 460/61), während sein Sohn CONRAD GESSNER (1764 bis 1826) kräftigere Töne anschlägt und es nirgends verleugnet, daß er in das Zeitalter des großen „citoyen de Genève" gehört. Seine Schlachten- und Reiterstücke erinnern entfernt an Géricault (Abb. S. 463). Dagegen stehen der sinnige LUDWIG HESS (1750—1800, Abb. S. 459) und ein „Unbekannter", von dem der „Maler in der Landschaft" (Abb. S. 457) herrührt, Salomon Gessner nahe. Ein Meister des Genrestücks, besonders des amüsanten „Zirkusbildes", ist HEINRICH FREUDWEILER (1755–1795), während sonst etwa noch die beiden FÜESSLI und die Landschafter HEINRICH WUEST und CONRAD KÜSTER neben kleineren Künstlerpersönlichkeiten zu nennen sind.

Während die Schweizer sonst ihre Kraft und Arbeit ausschließlich der Heimat weihten, ist einer von ihnen ein Kosmopolit der Kunst geworden: ANTON GRAFF aus Winterthur (1736 bis 1813). Er hat die Heimat früh verlassen, ist malend durch Deutschland gezogen und hat in seinem langen, tatenreichen Leben, über das uns Muther in seinem Graff-Werk vorzüglich Aufschluß gibt, mehr als 1000 Bilder gemalt, vornehmlich Porträte, so daß die etwa 30 Bildnisse Graffs, die wir in Darmstadt antreffen, doch nur einen kleinen Ausschnitt aus seinem Gesamtwerk darstellen. Indessen sind diese Gemälde ausgezeichnet ausgewählt (Abb. S. 435), und manches davon tritt hier zum erstenmal an die Oeffentlichkeit, so das aus dem Besitz des Fürsten Reuß j. L. stammende Gruppenbildnis dreier gräflicher Kinder, die sich zu einem naiv-graziösen Reigen zusammenschliessen (Abb. geg. S. 433).

Graff wirkte seit 1766 in Dresden und bildete dort den künstlerischen Mittelpunkt, weit überstrahlend den einst so sehr geschätzten CHR. W. ERNST DIETRICH aus Weimar (1712—1774), den Reber nicht übel „das Chamäleon unter



Jahrhundert-Ausstellung
Darmstadt

SALOMON GESSNER
AM BRUNNEN



Jahrhundert-Ausstellung
Darmstadt

SALOMON GESSNER
RÖMISCHES BAD

den Malern" nennt, weil er auf Bestellung oder nach eigener Laune in allen Farben niederländischer oder französischer Meister schillerte. Zu dieser mitteldeutschen Gruppe gehören auch ZEISIG-SCHENAU (1734—1806), J. A. THIELE (1685—1752), DANIEL CAFFÉ (1756—1815), als Schöpfer derbschlächtiger und charaktervoller Bürgerbildnisse in Leipzig tätig (Abb. S. 441). A. F. ÖSER (1717—1799), gleichfalls in Leipzig tätig und uns von Goethe her bekannt wie der in Florenz gestorbene, reichlich pathetische Landschaftsmaler JACOB PHILIPP HACKERT (1737—1807), der Weimarer GEORG MELCHIOR KRAUS (1737—1806), von dem man eine interessante Ansicht von Weimar und pakkende Handzeichnungen antrifft, und der in Meiningen ansässige JOHANN HEINRICH SCHRÖDER (1757—1812), ein Pastellmaler, der mit seinem sonst auf gedämpfte Wirkungen eingestellten Material unerhörte farbige Wirkungen zu erzielen wußte (Abb. S. 434).

Dem Weimarer Kreis pflegt man die vielköpfige Malerfamilie TISCHBEIN zuzuzählen, obwohl der Älteste der „Tischbeine", JOHANN HEINRICH TISCHBEIN D. Ä. (1722—1789) in Kassel seinen Wirkungskreis hatte. In Darmstadt sind von den fünf Tischbein insgesamt bei 70 Gemälde zu finden, und das scheint etwas zu reichlich bemessen, denn, ähnlich wie bei Angelica Kauffmann und Füger, dominiert bei den Tischbein das klassizistische Moment etwas zu ausschließlich, und auch die künstlerischen Qualitäten der einzelnen Mitglieder der Familie sind keine so bestechenden, daß es einer so reichlichen Repräsentanz bedurft hätte. Einen nachhaltigeren künstlerischen Eindruck verdankt man eigentlich nur den aus der Hamburger Kunsthalle stammenden Stilleben (Abb. S. 446) des sogenannten „Goethe-Tischbein", JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN (1751—1829), wenn auch die zierlichen, im Geschmack der zärtlichen Zeit süß-anmutigen Prinzenbilder (Abb. S. 447) des Kasseler Tischbein und des produktiven JOHANN FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN (1750 bis 1812), von dem auch das durchgeistigte Bildnis des Fürsten von Waldeck stammt, ihren Meister loben (Abb. S. 437).

Alle an mitteldeutschen Residenzen tätigen Meister überragt der prachtvolle JOHANN GEORG ZIESENIS aus Kopenhagen (1716—1777), ein leidenschaftlich-temperamentvoller Künstler, dessen Porträtwerk, in Darmstadt durch 34 Gemälde belegt, einen wahrhaft imposanten Eindruck hinterläßt. Sein Kolorit, besonders sein freudig hingeschmettertes, durch alle Nuancen getriebenes Rot, ist von erstaunlicher Frische, und seine Bildnisse erfüllt ein inneres Leben, das man bei den meisten repräsentativen Fürstenbildnissen der Zeit vermißt (Abb. S. 439). Ziesenis, der besonders in Braunschweig und Zweibrücken arbeitete, geriet auch einmal in den Umkreis des Alten Fritz, und eine Porträtskizze nach dem großen König legt dafür Zeugnis ab. Indessen scheint Friedrich der Große nicht daran gedacht zu haben, Ziesenis ganz an seinen Hof zu ziehen. In *Berlin* blieben andere Geister am Ruder. Da ist besonders die Künstlerfamilie LISIEWSKI aus Olesco. Eine Tochter dieser Familie, ANNA ROSINA LISIEWSKA (1716—1783), bewährt sich als Prinzessinnen- und Tänzerinnenmalerin und heiratet in die Familie Matthieu, aus der der Hofmaler GEORG DAVID MATTHIEU (1737—1778) stammt, von dessen Werk in Darmstadt das anmutig malerisch belebte, auf ein prachtvoll seidiges Grau abgestimmte Doppelbildnis eines kleinen mecklenburgischen Prinzen mit seinem Gouverneur auffällt. Die einflußreichste künstlerische Persönlichkeit in Berlin ist ANTOINE PESNE aus Paris (1683—1757), von dem in Darmstadt 24 Werke, meistens aus dem Besitz des Deutschen Kaisers, anzutreffen sind: höfische und bürgerliche Porträts und jene entzückenden märkischen Landschaften, die Pesne mit einer zierlichen Watteau-Staffage belebte (Abb. S. 451). Indessen ist erst der teuerwerte Meister aus Danzig, DANIEL NIC. CHODOWIECKI (1726—1801), der richtige Mann für das friederizianische Berlin. Freilich schafft er lieber mit Radiernadel und Grabstichel und seine Rötelzeichnungen (Abb. S. 449) haben einen besonderen Reiz, aber greift er einmal zum Pinsel, so entstehen schummerige Genrestückchen und Interieurs von kaum zu überbietender Anmut und Gediegenheit (Abb. S. 452).

Ein Geistesverwandter des Chodowiecki ist der viel ältere BALTHASAR DENNER (1685 bis 1749) in Hamburg, für den diese Ausstellung recht eigentlich eine „Rettung" bedeutet, denn man hatte seit geraumer Zeit Denner geringschätzig einen Maler des Mikroskops genannt. Hier aber begrüßen wir in ihm einen zügigen Meister des Rötels (Abb. geg. S. 440), und wer ein so frisches Porträt wie das des Dichters Brockes (Abb. S. 440) zu malen weiß, oder gar schon als Knabe ein so lustiges Stilleben wie das aus der Hamburger Kunsthalle hinsetzen kann, der ist „ein ganzer Kerl".

Endlich ist noch des frankfurtisch-hessisch-rheinischen Künstlerkreises zu gedenken, der in Darmstadt aus begreiflichem Lokalpatriotismus intensiv hervortritt. Die stärkste Persönlichkeit der Gruppe ist der Darmstädter JOHANN CONRAD SEEKATZ (1719—1768), der besonders gerne Kirmessen in holländischer Manier malte,



Jahrhundert-Ausstellung
Darmstadt

KONRAD GESSNER
REITERGEFECHT

nächst ihm der intime Landschafter CHR. GEORG SCHÜTZ (1718—1791) und der Frankfurter Genre- und Pferdemaler JOHANN GEORG PFORR (1748—1798), bei dessen Kavalier- und Jagdstücken schon ein Hauch der fern heraufziehenden Romantik verspürbar wird (Abb. S. 438). Sonst mögen etwa noch der Mainzer CHRISTIAN SEYBOLD (1703—1768), die Darmstädter Porträtisten HAGELGANS († nach 1770) und F. J. HILL (geboren 1762) und der Kölner ANTON DE PETERS (1725—1795) mit einer verblüffend modern anmutenden „Skizze" (Abb. S. 451) hervorgehoben sein.

* * *

Die plastische Abteilung zählt 123 Werke, zu denen noch 40 Porzellane treten. Der stärkste Klang heißt BALTHASAR PERMOSER, der 1651 in der Gegend von Traunstein in Oberbayern geboren wurde, aber sein künstlerisches Schaffen auf Sachsen konzentrierte und 1732 in Dresden starb. Zwei prachtvolle Heiligenfiguren in Holz, Werke von sazerdotaler Majestät, kommen aus dem Stadtmuseum in Bautzen (Abb. S. 455), eine Marmorbüste „Verdammnis" (Abb. S. 454), ein temperamentvolles Werk von packender, unmittelbarer Wirkung, steht sonst im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig. Neben Permoser tritt nur der Münchner FRANZ IGNAZ GÜNTHER (1725—1775) bedeutungsvoller hervor (Abb. S. 454), weiterhin wären etwa STRAUB (1704—1784), GAN PIETER TASSAERT (1729 bis 1788) und ALEXANDER TRIPPEL (1744—1793) mit einigen Werken zu nennen. Ganz unzulänglich ist leider SCHLÜTER vertreten.

* * *

Es muß noch der Kräfte gedacht sein, die die Ausstellung zustande brachten und mit heiligem Feuer der Begeisterung ihr schönes Gelingen bewirkten. Den regsten Anteil nahm allen seinen Mitarbeitern voran GROSSHERZOG LUDWIG ERNST VON HESSEN, der auch in den schönen, hellen Sälen seines Residenzschlosses der Ausstellung eine würdige Herberge bereitete. In die Ausstellungsleitung teilten sich Professor DR. GEORG BIERMANN in Darmstadt und die Kommerzienräte HERMANN und THEOBALD HEINEMANN in München, und diese drei Herren haben in der kurzen Spanne Zeit, die ihnen zur Verfügung stand, eine enorme materielle Arbeit geleistet. Als ihre hauptsächlichsten wissenschaftlichen Mitarbeiter sind die Herren DR. KARL WESTENDORP in Darmstadt, DR. H. UHDE-BERNAYS in München, der die interessante Porträtgalerie organisierte und einrichtete, DR. ADOLF FEULNER in München, Geheimrat DR. ROSENBERG-Karlsruhe, Direktor DR. BRINCKMANN-Hannover und Professor DR. A. KIPPENBERG in Leipzig hervorzuheben.



J. RUNDT ❧ AMALIE LOUISE WILHELMINE, PRINZESSIN ZU LIPPE
Jahrhundert-Ausstellung Darmstadt



MAX LIEBERMANN DREI SPANIELS

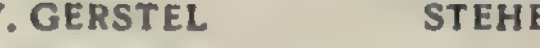
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

DIE AUSSTELLUNG DER FREIEN SECESSION IN BERLIN

Von K. Zoege von Manteuffel

Als vor fünfzehn Jahren die erste Ausstellung der „Secession“ eröffnet wurde, war das ein Ereignis für die Kunstwelt Berlins. Es trat damals ein neuer Faktor in das Ausstellungswesen ein. Eine geschlossene Gruppe gleichgesinnter Künstler trennte sich von der großen Menge, um ihre Ziele nachdrücklicher verfolgen zu können. Aehnliche Gründe führten vor einigen Jahren zur Begründung der „Neuen Secession“. Allerdings blieb hier der Erfolg aus, weil sich einige der tüchtigsten Mitglieder sehr bald wieder der Secession zuwandten. Aber auch diese Abspaltung entsprang einem Gegensatz der Kunstanschauungen. Die Jungen hatten sich so weit von ihren älteren Genossen entfernt, daß sie sich von ihnen nicht mehr verstanden glauben konnten. Anders steht es mit der neuesten Trennung der alten „Secession“ in eine „Secession“ und eine „Freie Secession“, durch die die Zahl dieser Ausstellungen auf drei anwächst. Die „Secession“ ist noch nicht hervorgetreten, so daß man sich kein Urteil über ihre Ziele bilden kann; die Namen ihrer Mitglieder lassen aber vermuten, daß sie schwerlich eine neue Richtung repräsentieren wird. Was die „Freie Secession“ bedeutet, kann ihre Ausstellung, die in dem alten Gebäude am Kurfürstendamm stattfindet, lehren.

Wer im vorigen Winter von den Kämpfen hörte, die schließlich zur Begründung der „Freien Secession“ führten, der hörte auch immer wieder, daß es sich nur um Personalstreitigkeiten und um wirtschaftliche Fragen handele. Mancher mag aber wohl vermutet haben, daß daneben wieder ein Streit künstlerischer Meinungen laufe und daß endlich die „Freie Secession“ mit einem entschiedenen und neuen Programm hervortreten werde. Um es aber gleich vorweg zu sagen: ein neues Programm verrät die Ausstellung nicht. Nur der Name und das Plakat — ein Baumstumpf, der ein frisches Reis treibt — erwecken den Anschein, als wachse hier ein neues Leben hervor. Im übrigen wirkt die ganze Veranstaltung als eine Fortsetzung der Secession, deren Mitglieder auch zum größeren Teil, und zwar jüngere wie ältere, wieder erscheinen. Durch die Spaltung sind die Kräfte zersplittert, nicht


G. KOLBE — JÜNGLING W. GERSTEL — STEHENDE WEIBLICHE FIGUR

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

aber zu neuer Ordnung gesammelt worden. Ist also diese neue Ausstellung keine Sensation, so wird man doch bemerken, daß sie trotz des Fehlens mehrerer der besten Mitglieder der alten Vereinigung, das Niveau der früheren Ausstellungen einigermaßen einhält. Allerdings tut eines dem Gesamteindruck wesentlichen Abbruch. Man vermißt vielfach Planmäßigkeit und Sorgfalt in der Anordnung der Bilder. Dieser Mißstand mag aber durch die unsichere Lage während der Vorbereitungszeit entschuldigt werden.

Es war eine Gepflogenheit der Secession, neben den neuesten Werken der Mitglieder stets einige ältere Werke noch lebender oder verstorbener Künstler zu zeigen. Diese Tradition ist auch jetzt beibehalten worden. Aber sie hat keine sehr erfreulichen Resultate ge-



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

E. R. WEISS
RENÉE SINTENIS

zeitigt. Einige nicht sehr bedeutende Bilder von H. v. MARÉES, W. LEIBL, CH. SCHUCH, VICTOR MÜLLER, F. v. UHDE verschwinden in der Menge der neueren Bilder und können kein rechtes Interesse erregen. Bedeutender wirkt der „Spazierritt" von RENOIR aus dem Besitz der Hamburger Kunsthalle, der die ältere Generation der Impressionisten würdig vertritt (Abb. S. 469). Damit es auch an einer Kollektivausstellung nicht fehle, wurde in einem Raume eine größere Zahl von Arbeiten HANS THOMAS vereinigt. Es sind das meist Werke seiner mittleren Zeit; nur wenige Stücke gehören der Frühzeit an. Im ganzen macht dieser Saal keinen günstigen Eindruck; er kann schwerlich eine Vorstellung von der Bedeutung Thomas vermitteln, denn bis auf wenige Ausnahmen sind die gezeigten Arbeiten nicht zu seinen guten Schöpfungen zu rechnen, und der Künstler selbst hätte wohl kaum solche Stücke ausgesucht, um damit in einer Ehrenausstellung vertreten zu sein. So sympathisch also auch der Versuch berühren mag, Thoma eine Ehrung zu erweisen, so ist eben doch nicht zu verkennen, daß er an der Unzulänglichkeit der erreichbaren Bilder gescheitert ist. — Eine Neuerung bedeutet für das Gebäude am Kurfürstendamm die Ausstellung einer geschlossenen Privatsammlung, der des kürzlich verstorbenen Sammlers Julius Stern. Stern hat jahrelang zu den Förderern der Secession gehört und sich um ihr Gedeihen einige Verdienste erworben. Was von seinen Bildern zu sehen ist, bezeugt, daß er zu den konsequentesten Käufern dieser Bilder zu rechnen ist, die in der Secession oder in ihrem Kreise zu erlangen waren. So wirkt dieser Saal wie eine Rekapitulation dessen, was man seit 15 Jahren in Berlin an moderner Kunst zu sehen bekommen hat. Man findet alle bekannteren Franzosen von Manet und Carrière bis Maurice Denis und Gauguin. Van Gogh fehlt nicht. Die Mitglieder der Berliner Secession von Trübner und Liebermann bis Brockhusen und Beckmann sind vertreten. Nicht alles ist ersten Ranges, was Stern gekauft hat, aber es fehlt kaum ein Künstler der impressionistischen Schule, der es zu Bedeutung oder Anerkennung gebracht hat. Besonders gut sind die Arbeiten LIEBERMANNS gewählt. Neben der „Kaiser Friedrich-Gedächtnisfeier in Kösen", einem frühen Bilde, das in der Art der Malerei fast an Menzel erinnert (Abb. S. 471), findet man eine Skizze zum „Altmännerhaus" (1881), einen „Biergarten" und eines der bekannten Strandbilder mit Pferden (1902); am besten aber ist der „Corso in Rom", der das Gedränge der Wagen und Fußgänger ganz vortrefflich gestaltet hat. Dann möchten wir noch das „Kleine Trabrennen" von SLEVOGT als eines der interessantesten Stücke der Sammlung nennen. Von den französischen Bildern wäre eine gute frühe Landschaft von MONET, ein Frauenbildnis von MANET, und ein meisterhaftes Stilleben aus roten Tulpen, Orangen und einem grünen Krug von CÉZANNE hervorzuheben.

Wenn man die Bilder der Berliner Impressionistenschule durchsieht, so wird man immer wieder LIEBERMANN als die überragende Persönlichkeit nennen müssen. Diese Stellung wird auf der diesjährigen Ausstellung noch besonders dadurch betont, daß Corinth ganz fehlt (er gehört der alten Secession an) und Slevogt nur mit dem kleinen Bilde der Sammlung Stern vertreten ist. Von Liebermann ist ein Porträt des Dichters Ludwig Fulda zu sehen, das in dem nervösen Mund und den ruhig beobachtenden Augen einen interessanten Gegensatz herausgearbeitet hat. Zwei große Studien nach braunweißen und schwarzweißen Spaniels sind in der Wiedergabe des langen seidigen Fells von vollendeter Meisterschaft (Abb. S. 465). Von den jüngeren Berlinern wäre zuerst THEO VON BROCKHUSEN mit vier florentinischen Landschaften zu erwähnen. Sie zeigen eine Steigerung seiner Kunst der hellen Töne und sind fast noch kraftvoller im Zuge der Linien und in der Tiefenwirkung, als man es bisher bei ihm gewohnt war. Trotzdem wird man vor diesen Bildern doch wieder die Befürchtung auftauchen sehen, dieses so leicht und sicher schaffende Talent möchte der Gefahr des Manierismus erliegen. Wir begnügen uns damit, kurz auf die beiden HÜBNER, auf BECKMANN (Abb. S. 470), RÖSSLER, FRITZ RHEIN, K. v. KARDORFF, EMIL ORLIK hinzuweisen, ohne weitere Namen hinzuzufügen. Im ganzen empfängt man den Eindruck, daß sich in der Berliner Schule ein durchgebildeter, auf den Errungenschaften des Impressionismus fußender Stil entwickelt hat; aber nur bei wenigen sind Ansätze da, die auf eine stetige und persönliche Weiterentwicklung zu schließen erlauben. Zu diesen möchten wir HANS MEID rechnen, der seine eigenen Wege geht, die allerdings von dem Stil des Radierers ihre Richtung erhalten (Abb. S. 474).

Eine ähnliche Stellung wie unter den Berlinern Liebermann nimmt unter den Süddeutschen TRÜBNER ein. Er wirkt als eine jener Persönlichkeiten, mit denen man als mit festen Größen zu rechnen sich gewöhnt hat. Sie bringen keine Ueberraschungen mehr und sind doch in jedem Werk, das sie in die Welt schicken, neu, weil bei ihnen schon die feinsten Nuancen Interesse erregen. Trübners



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

AUGUSTE RENOIR
SPAZIERRITT



MAX BECKMANN — STRASSE

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

diesjähriges Bildnis seines Sohnes im Panzer schließt sich ähnlichen Vorwürfen früherer Jahre an (Abb. geg. S. 457). Es ist mit großem Raffinement so aufgebaut, daß ein roter Teppich und ein gelber Vorhang die Folie für die ganz in Stahl gehüllte Figur bilden. Rotes Unterzeug und eine rote Feldbinde beleben die graue Masse des Harnisches, über der der Kopf in straffer Haltung mit festen und lebhaften Pinselstrichen gemalt, emporragt. Neben diesem Porträt hängen einige neuere Landschaften mit Motiven aus Stift Neuburg, die Trübners eigenstes Gebiet, die Sommerlandschaft in vollstem Laubschmuck, trefflich repräsentieren, ferner eine ältere Landschaft und eine Wiederholung des bekannten „Blick aus dem Heidelberger Schloßfenster“. Zu ALICE TRÜBNER, der langjährigen Begleiterin des Malers, hat sich ein jüngerer begabter Schüler ARTUR GRIMM gesellt, der in einem Stilleben und einem Selbstbildnis zeigt, was er bei seinem Meister gelernt hat. Aus München sind einige Bilder von HABERMANN, STUCK, OBERLÄNDER, WEISGERBER da. Auf Weisgerber ist besonders hinzuweisen; sein „Auf dem Balkon“ stellt eine sehr geschlossene, fast meisterliche Leistung dar. Von den südwestdeutschen Künstlern bereitet KARL HOFER allen denen, die nicht seine Sonderausstellung im Cassirerschen Kunstsalon gesehen haben, eine sehr erfreuliche Ueberraschung. Man kannte Hofer ja schon lange als einen sehr kultivierten und geschmackvollen Künstler. Das Vertrauen in seine Originalität wurde aber immer wieder durch die gar zu offensichtliche Anlehnung an fremde Vorbilder gestört. Was Hofer nun in den letzten zwei Jahren gemalt hat, beweist, daß er mehr als ein bloßer Anempfinder ist. Seine großen Aktkompositionen, von denen man auf der Secessionsausstellung drei zu sehen bekommt, sind von sehr durchdachter Anordnung, kräftig und klar in der Malerei und von einem persönlichen Reiz der Farbe. Es scheint, daß er nach einem langen und mühevollen Suchen und Tasten auf dem Wege ist, sich einen eigenen Stil zu schaffen (Abb. S. 473). Neben Hofer wäre E. R. WEISS zu nennen, der in einem weiblichen Bildnis und einem Frauenakt mehr Frische und Unmittelbarkeit zeigt als in seinen Stilleben, die nachgerade etwas stereotyp zu wirken beginnen (Abb. S. 467).

Wir möchten nicht vergessen auf das einzige Bild hinzuweisen, das KALCKREUTH ausgestellt hat, wenn es gleich weder eine besonders abgewogene noch eine entschieden neue Leistung darstellt. Aber was von diesem zielbewußten Maler ausgeht, hat stets so sehr das



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

MAX LIEBERMANN
KAISER FRIEDRICH-GEDÄCHTNISFEIER IN KÖSEN



Ausstellung der Freien Secession, Berlin

FR. KLIMSCH
MÄDCHEN



Französische Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden

AUGUSTE RENOIR
LIEBESPAAR IM WALDE





C. HOFER — NACH DEM BADE

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

Gepräge einer absolut ehrlichen und persönlich aufrechten Kunst, daß es in unserer Zeit der gar zu leicht sich verbreitenden Modeströmungen immer wieder bemerkt zu werden verdient. Das diesjährige weibliche Bildnis hat wieder die entscheidenden Vorzüge Kalckreuthscher Porträtkunst; die unbeirrbare Sachlichkeit und das sichere Erfassen der ganzen Persönlichkeit ohne effektvolles Herausarbeiten einzelner psychologischer Momente.

Die jüngsten, jene Maler, die zu den Begründern der „Neuen Secession" gehört haben, sind wieder zum größten Teil in dem ihnen schon früher eingeräumten Saal vereinigt. Als die stärksten Talente dieser Gruppe wirken durchaus PECHSTEIN und HECKEL. Pechsteins „Mutter und Kind" in wenigen großen Farbflächen gemalt, hat etwas Monumentales in der Vereinfachung von Komposition und Zeichnung. Trotz dieser Beschränkung ist aber die ganze Stimmung des Natureindrucks in das Bild übergegangen und so eine ganz persönliche Neugestaltung eines uralten Themas erwachsen. Neben der gesunden und ruhigen Art Pechsteins erscheint Heckel als der nervöse und feinfühlige Gestalter subtiler seelischer Stimmungen. Nicht nur seine Figurenbilder, auch seine Landschaften wirken wie mystische Interpretationen der Natur. Diesem Zweck muß Zeichnung und Farbe dienen, und es ergibt sich dabei eine merkwürdige zackige und oft ganz naturferne Führung der Linien und eine kaum modellierende, in ebenen Flächen arbeitende Art der Malerei. Damit wird aber auch der gewünschte Eindruck erreicht. Die beiden heiligen Mädchen, die auf einem Boot sich den Wellen anvertraut haben und nun Hand in Hand kniend mit großen stillen Augen ihr Schicksal erwarten, haben etwas von dem Reiz frühchristlicher Mosaiken, und eine Landschaft wie die ausgestellte trifft die melancholische Stimmung mit fast schreckhafter Intensität. HANS PURRMANNS zwei Blumenstilleben verdienen demnächst erwähnt zu werden. Sie sind mit sicherstem Gefühl für die Struktur und Färbung der Pflanzen gemalt und zeugen für eine delikate und sehr durchgebildete Kunst. SCHMIDT-ROTTLUFFS Arbeiten machen schon jetzt den Eindruck einer erstarrenden Manier. Und nicht viel besser scheint es mit KIRCHNER zu stehen. Sehr abgewogen in der Komposition ist alles, was WERNER HEUSER malt; von ihm darf man wohl noch mehr und Besseres erwarten. Auch HEINRICH HEUSER, HANS BLANKE, A. SEGAL, W. A. ROSAM müssen erwähnt werden. Von HETTNER war an dieser Stelle erst kürzlich die Rede. Seine Gemälde leiden immer an einer gewissen Unselbständigkeit trotz aller Abrundung und geschmackvollen Anordnung. HECKENDORFS Landschaften sind ausgezeichnet in der Sicher-

heit, mit der die Tiefenwirkung dargestellt ist. Endlich möchten wir noch auf O. v. WAETJEN hinweisen, dessen weibliches Bildnis in kräftigen Farben sehr sicher komponiert und von überzeugender Porträtwirkung ist, während seine Landschaft, ein Blick auf den Hafen von Hâvre, durch eine sehr feine kühle Farbe auffällt.

Die plastischen Abteilungen moderner Ausstellungen pflegen nicht viel Interesse zu erregen. Und tatsächlich findet man in ihnen meist so viel Unbedeutendes oder geradezu Lächerliches, daß sich diese Abneigung leicht erklärt. In der „Freien Secession" ist aber gerade dieser Teil besser als man sonst es gewöhnt ist. Schon die beiden Arbeiten RODINS — eine ausgeführtere Fassung des „Éternel idol" und eine Bronzegruppe dreier Frauen „Die innere Stimme" — und ein weiblicher Bronzekopf von MAILLOL, die in der Sammlung Stern enthalten sind, gehören zum Besten moderner Bildhauerkunst. Dann bekommt man die bekannte Büste Dalous von Rodin, den „Redner" von GEORG MINNE, der kürzlich an dieser Stelle abgebildet wurde (Jahrg. 1912/13, S. 347), zu sehen. Nächst diesen ist GEORG KOLBE in erster Linie zu nennen. Seine Kunst hat jetzt eine große Reife und Klarheit gewonnen und seine drei ausgestellten Arbeiten kann man anstandslos als vollendete Leistungen bezeichnen (Abb. S. 466). Sehr geistreich und sicher in der Stilisierung sind die Frauenakte von ERNESTO DE FIORI, von einem liebenswürdigen Talent zeugt die „Hockende weibliche Figur" von RENÉE SINTENIS, eine wohlabgewogene Kunst verrät AUGUST KRAUS' „Jüngling", sehr bemerkenswert sind die Arbeiten von RICHARD SCHEIBE, der neben einer seiner Tierfiguren einen „König Saul" ausgestellt hat. Natürlich fehlen GAUL und BALUSCHEK nicht. Von METZNER sind zwei seiner Aktfiguren zu sehen und von WILHELM GERSTEL vier Arbeiten, von denen wir die abgebildete weibliche Figur als eine plastisch sehr gut durchgeführte Arbeit erwähnen möchten (Abb. S. 466). Schließlich wäre noch LEHMBRUCK hervorzuheben. Allerdings wird man bei seinen neuesten Arbeiten die Befürchtung nicht los, dieser hochbegabte Künstler sei auf dem Wege, sich in gefährlichen Spekulationen zu verlieren. Es ist in diesen Frauenakten neben wohlstilisierter Natur immer ein merkwürdiger Einschlag an erklügelten Elementen. Jedoch: das Ursprüngliche und Starke dieser Begabung wird sich doch noch durchringen.



HANS MEID — DER REICHE MANN UND DER ARME LAZARUS
Ausstellung der Freien Secession, Berlin



C. COROT — DAS KONZERT

Französische Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden

FRANZÖSISCHE AUSSTELLUNG IN DRESDEN

Von Paul Schumann

Es ist erstaunlich, wieviel von guter französischer Malerei des 19. Jahrhunderts in deutschen Privatsammlungen ein Unterkommen gefunden hat. Einen Begriff davon erhielt man wieder einmal durch die Ausstellung französischer Malerei des 19. Jahrhunderts, die vor kurzem in der *Galerie Arnold zu Dresden* veranstaltet wurde. Die Seele der Veranstaltung war Dr. Waldmann, der neue Direktor der Bremer Kunsthalle; beteiligt an der Ausstellung aber waren vor allem Dresdner, Bremer und Hamburger Sammler, auch aus Barmen, aus Hagen und Berlin wurden bedeutsame Bilder zu der Ausstellung beigesteuert. Zweck der Ausstellung war, „wie bei jeder Ausstellung, Freude, Genuß und Anregung zu gewähren“. Dann aber „möchte sie beweisen, daß die französische Malerei des 19. Jahrhunderts, wenn man sie in guten Beispielen vorführt, eine sehr reiche, glückliche starke und schöne Malerei ist, und zwar nicht so sehr wegen der großen Zahl von Künstlerpersönlichkeiten, die im Laufe des vergangenen Jahrhunderts geschaffen haben, sondern wegen der ruhigen Gesetzmäßigkeit ihrer Entwicklung — einer Entwicklung, in der sie von der Malerei keines anderen Landes übertroffen wird.“

Dieser Beweis wurde in der Tat geführt. Alle hervorragenden Maler, die an der Entwicklung des malerischen Gedankens in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts maßgebend beteiligt sind, waren auch in dieser Ausstellung bedeutsam vertreten. Es war überhaupt kein minderwertiges Bild darin vorhanden. Mit Theodore Géricault (1791 bis 1824), der in den wenigen Jahren seines selbständigen Auftretens in der unmalerischen Zeit der Davidschen Schule so bedeutsame Anregungen gab, beginnt die Reihe. Der Gardetrompeter (Sammlung Schmitz, Blasewitz) ist in seiner kraftvollen malerischen Erscheinung ein vollwertiges Zeugnis des neu anbrechenden malerischen Jahrhunderts. Ihm folgt Eugène Delacroix (1799—1863), der die Verheißungen Géricaults erfüllte und in

den Salons der 1830er Jahre wahre Stürme erregte. Er paarte in seinen Gemälden die Leidenschaftlichkeit malerischer Phantasie mit der Vernunft einer wohlüberlegten Komposition, sinnliche Kraft des Ausdrucks und höchste Feinheit der Empfindung. Die sechs Bilder der Ausstellung, darunter die gewaltige Löwenjagd, das in großartigen Gegensätzen von hell und dunkel aufgebaute Gemälde „Simson und Delila" und die aufregende malerische Schilderung des Todes des Sardanapal (Abb. S. 477), nicht minder auch die „Braut von Abydos" — sie alle zeigen, welche Kraft des Ausdrucks Delacroix durch die Farben, durch das Helldunkel, durch Erscheinung und Bewegung der Kunst gewonnen hat.

Nicht minder bedeutsam war CAMILLE COROT (1796—1875) vertreten. Klassisch schön in ihrem silberklaren Glanze, in ihrer feinmalerischen, poetischen Geschlossenheit ist die Landschaft mit dem Fischer aus der Sammlung v. Dietel, Dresden. Weit überraschender aber sind einige Figurenbilder Corots. Da ist ein figurenreiches Konzert aus der Biedermeierzeit, ein Kleinod an Fülle und Feinheit der farbigen Werte, die sich vor dem einheitlichen grauen Hintergrunde zum geschlossenen Gesamteindruck zusammenschließen (Abb. S. 475). Großartig in der Wucht der Erscheinung und in der Kraft der reinen Farben, Gelb, Rot und Blau ist die Frauenfigur auf schwarzem Grunde, ein Bild rassiger stolzer Kraft, für das wir kaum ein Gegenstück wüßten. Ungemein fein ist daneben wieder die junge Griechin, die ganz in fein abgetöntes Weiß gehüllt ist.

Weiter war HONORÉ DAUMIER (1810—79) nicht minder glänzend vertreten. Die ganze Fülle seiner tiefgründigen Ausdruckskunst sehen wir verkörpert in dem berühmten Bilde „Im Wagen dritter Klasse", einem Meisterstück der Helldunkelmalerei und eindringlicher Charakterschilderung. Nicht minder bedeutsame Helldunkelstücke voll tiefen seelischen Ausdrucks sind die beiden Atelierszenen „Der Maler und der Bildhauer". Zwei Badebilder aber zeigen, wie der Künstler eine solche Szene vor der Natur aufnahm und wie er sie dann im Atelier in den Linien vereinfachte und malerisch verarbeitete (Abb. S. 476). Nicht minder köstlich in der edeln Farbgebung ist die „Bäuerin auf dem Esel".

Der Bauernmaler MILLET war nur schwach berücksichtigt; um so großartiger trat uns GUSTAVE COURBET (1819—77) entgegen. Aus der Dresdner Galerie stammt das bekannte und



H. DAUMIER — BADESZENE

Französische Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden



E. DELACROIX DER TOD DES SARDANAPAL

Französische Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden

berühmte Gemälde der „Zwei Steinklopfer"; aus der Dresdner Sammlung Hugo Schmeil aber kamen drei prachtvolle Landschaften, darunter ein Waldinneres und eine Hügellandschaft, die die gesammelte altmeisterliche Kraft aufweisen, über die der „demokratische Revolutionär" gebot. Nicht minder großartig reife Leistungen einer zusammenfassenden rein malerischen Kunst sind die beiden Blumenstilleben aus Bremer Privatsammlungen, während die „Kühe an der Tränke" (Abb. J. 1912/13, S. 176) in ihrem Gegensatz von hell und dunkel noch an die Vorbilder der gleichzeitigen Tiermaler erinnern. Die interesselose Wirklichkeits-Malerei, die Courbet kennzeichnet, führte EDOUARD MANET (1832—83) weiter, der Meister des neuen Programms, der die Malerei des freien Lichtes und den Impressionismus zum Siege führte. Dreizehn Bilder zeigten seine gesamte Entwicklung. Noch vor das neue Programm fällt der „Junge mit Hund" (aus der Sammlung Reber in Bremen), der noch das Studium des Velazquez verrät, aber schon eine erstaunlich reife Kraft in der Beherrschung der künstlerischen Mittel verkündet (Abb. S. 479), ebenso das an solide holländische Kunst erinnernde „Melonenstilleben" aus Max Liebermanns Besitz. Dann aber folgen die überzeugenden Zeugnisse von Manets neuer Freilichtmalerei: „Der Hafendamm von Boulogne" und das „Becken von Arcachon", beide im ruhigsten feinen grauen Licht geschaut, das Manets erste Freilichtperiode kennzeichnet, weiter im Gegensatz hierzu das in leuchtenden Farben und im flimmernden Spiel von Licht und Luft erstrahlende Bild der „Seine bei Argenteuil" (Sammlung Behrens), dann das unvollendete, meisterhafte Bildnis des Figarokritikers Albert Wolff, die bekannte „Bar in den Folies Bergère" (Abb. J. 1910/11, S. 166) und das farbig ungemein reizvolle, zarte Bild der „Modistin" (aus der Sammlung Schmitz in Blasewitz).

Von den Mitkämpfern Manets für den Impressionismus lernten wir CLAUDE MONET in



A. SISLEY — BRÜCKE IN HAMPTONCOURT

C. PISSARRO — BRÜCKE VON PONTOISE

Französische Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden



E. MANET JUNGE MIT HUND

Französische Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden

vielen Bildern kennen. Da ist die „Mole von Havre“, ein Bild von ungewöhnlicher Größe und voll erstaunlichen Lebens, aber im Vergleich zu den späteren noch herb in den Farben; aber der „Blick auf die Alpen vom Cap d'Antibes“ und die Ansicht der „Seine bei Vétheuil“ (Sammlung Rothermundt) sind Wunderwerke leuchtenden, farbigen Lichts und klarster Luftperspektive. Nicht minder glänzend waren SISLEY (Abb. S. 478) und PISSARRO (Abb. S. 478) vertreten. Näher als diese Landschafter steht bei Manet als Figurenmaler und als Maler des Pariser Lebens EDGAR DEGAS, der das Ballett und den Pferdesport für die französische Kunst neu entdeckte. Das sich „waschende Mädchen im Tub“, das „Mädchen beim Frisieren“ und die „Tänzerinnen“ sind glänzende Zeugnisse seiner Eigenart des Ausschnitts und der prikkelnden, leuchtenden Malerei des animalischen Lebens. Es folgte als dritter großer Meister der neuen Richtung AUGUSTE RENOIR. Welch köstliche Poesie liegt über dem „Liebespaar im Walde“ (Abb. geg. S. 476). Und wie reizvoll ist das Bild der beiden „Kinder am Klavier“ in seiner lieblichen Natürlichkeit! Noch bedeutender ist die lebensgroße Gruppe der Konservatoristen und Konservatoristinnen „Vor dem Konservatorium“, ein Bild voll Lebens-

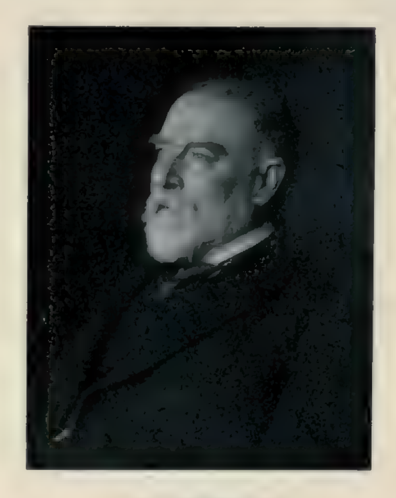
wahrheit und malerischer Feinheit. Nehmen wir dazu das kräftige, noch an Courbet erinnernde Blumenstilleben mit Calla und Flieder, sowie das farbenstrahlende vornehme Bildnis der Gräfin Pourtalès, so liegt die ganze Entwicklung von Renoirs Kunst klar vor uns.

Noch führte uns die Ausstellung schließlich zu Cézanne, van Gogh und Gauguin. Ueberaus mannigfaltig trat uns Cézanne entgegen. Da ist die wilde leidenschaftliche, hinreißende Szene des Mordes, die den Maler ganz im Banne Daumiers zeigt, da ist eine Hügellandschaft in der ganzen Schönheit farbig gesehener Luft, da ist eines seiner, des Stofflichen ganz entkleideten Fruchtstilleben u. v. a. Von Paul Gauguin sehen wir eine Tropenlandschaft, eine bretonische Landschaft und die Tahitianerinnen aus der Osthausschen Sammlung in Hagen. Van Goghs „Brücke in Arles" ist ein so farbig klar und formell fest hingesetztes Werk, daß über die Güte des Werkes schwerlich Streit herrschen wird, und das Irrenhaus mit den schauerlich sich windenden Bäumen repräsentiert van Goghs spätere Kunst auch nicht übel.

So gab die Ausstellung Gelegenheit, die folgerichtige Entwicklung des malerischen Gedankens in der französischen Kunst an einer ganzen Reihe von Künstlerpersönlichkeiten zu beobachten, die in sichtlicher Beziehung zueinanderstehend, doch ihre Selbständigkeit und Eigenart mit aller Entschiedenheit gewahrt haben.

KARL WOERMANN

Am 4. Juli wird Karl Woermann auf volle sieben Jahrzehnte eines außergewöhnlich reichen Lebens zurückblicken können. Fünf von diesen sieben Jahrzehnten sind Jahrzehnte angestrengtester Arbeit gewesen, und deren Erträgnisse sind als reife Früchte in zahlreichen Werken aufgespeichert: auf wissenschaftlichem Gebiete vor allem in der monumentalen dreibändigen: „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" (1900—1911) und in der vielseitig anregenden Essay-Sammlung „Von Apelles bis Böcklin" (1911), auf dichterischem in der jüngsten größeren Veröffentlichung Woermanns, dem gewinnenden, feinsinnigen Gedichtband „Erlebtes und Erschautes" (1913).



KARL WOERMANN
feiert am 4. Juli den 70. Geburtstag

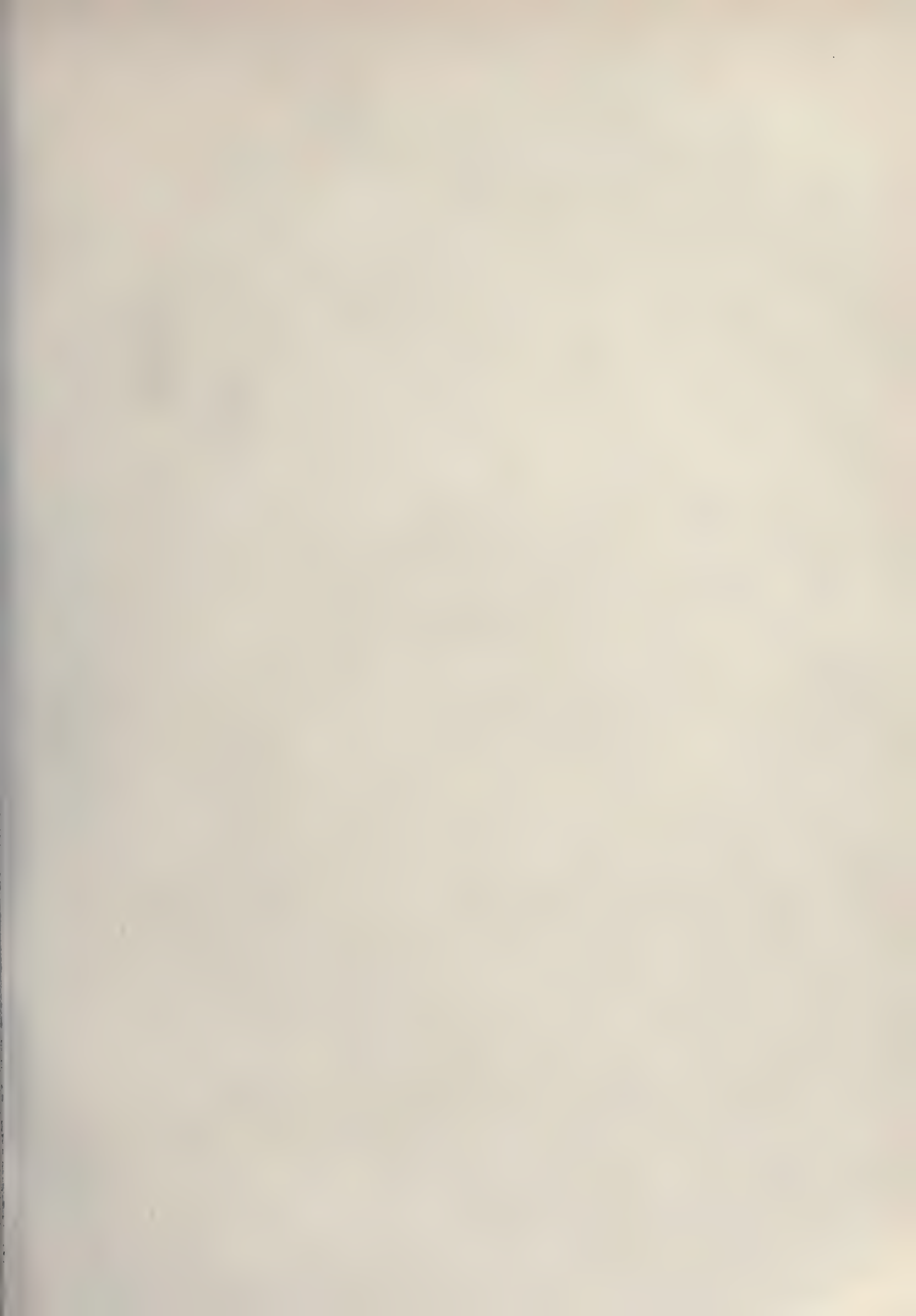
Karl Woermann wurde 1844 in Hamburg geboren. In frühem Jünglingsalter machte er eine Reise nach Java und Ostindien, dann studierte er die Rechte, hörte aber schon damals auch Vorlesungen über Archäologie, Kunstgeschichte und Aesthetik. Nach einer kurzen Wirksamkeit als Advokat in Hamburg, einer Reise durch England, Frankreich und Nordamerika, einem abermaligen Studium, jetzt ausschließlich der Kunstgeschichte, in München, bestieg er selbst 1871 in Heidelberg als Privatdozent das Katheder und wurde 1873 als Professor nach Düsseldorf, 1882 als Galeriedirektor nach Dresden berufen. Die Frucht einer vierten großen Reise waren die frischen, liebenswürdigen, geist- und gehaltreichen „Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Südeuropa" (1880). Seit dem 1. April 1910 lebt Woermann in Dresden im Ruhestand, aber seine fleißige Feder und sein reger Geist feiern nicht. Was ihn als Gelehrten wie als Dichter vor allem auszeichnet, das ist der warme menschliche Ton in seinen Werken, die schlichte Natürlichkeit seiner Darstellung und der erstaunliche Universalismus seiner Gedankenwelt. Hans Zimmer



HANS VON PETERSEN
† 18. Juni 1914

HANS VON PETERSEN †

Professor Hans von Petersen, der Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft, ist am 18. Juni freiwillig aus dem Leben geschieden. Ein hervorragender Organisator und Kunstpolitiker, hat er als Vorsitzender der größten Münchner Künstlergruppe und wiederholt auch als Leiter der Internationalen Kunstausstellungen im Glaspalast sich unvergängliche Verdienste um das Münchner Kunstleben, in dem er seit dem Jahre 1885 heimisch ist, erworben. Seine vielseitige Tätigkeit im Dienste der Allgemeinheit und für die Interessen seiner Fachgenossen beeinträchtigte in nichts sein eigenes künstlerisches Schaffen. Hans Petersen, am 24. Februar 1850 in Husum in Schleswig geboren, auf der Akademie in Düsseldorf und durch Studienaufenthalte in Paris, London und Holland ausgebildet, war in erster Linie Marinemaler. Das Meer war ihm vertrautes Gebiet von frühester Jugend auf, und diese Vertrautheit hat er durch treffliche Gemälde in künstlerischen Ausdruck umgemünzt. Er fand aber auch Gefallen daran, intime Landschaften, hauptsächlich Schneebilder, zu malen, sein lebhaftes Naturgefühl war auch auf diese Gattung der Malerei eingestellt. Es wird für die Münchner Künstlergenossenschaft schwierig sein, einen Präsidenten zu finden, der wie Petersen alle Führer-Tugenden in sich vereinigte: Autorität und Diplomatie, repräsentatives Auftreten und kollegiale Verständnisinnigkeit, Opferfreudigkeit und ein nie versagendes Pflichtbewußtsein.





RUDOLF NISSL
BLUMENSTRAUSS

Sommerausstellung der Münchner Secession



FRANZ VON STUCK AMAZONE

Sommerausstellung der Münchner Secession

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von Georg Jacob Wolf

Die vielbesprochene Trennung hat sich vollzogen, eine kleine Gruppe meist extrem gesinnter Künstler hat sich vom mütterlichen Schoß der „Secession“ losgerungen und hat die eigene, die „Neue Secession“ bewirkt. Die Physiognomie der Stammgruppe hat aber durch diesen leichten Aderlaß keine wesentliche Aenderung erfahren. Auf alle Fälle wäre es eine bizarre Uebertreibung, die Secession aus der „Secession“ mit jener ersten, vor zwanzig Jahren erfolgten Secession aus der Künstlergenossenschaft in ihren Wirkungen vergleichen zu wollen. Betrachtet man die heurige Ausstellung am Königsplatz, so kann es dem Unbefangenen nicht entgehen, daß die besten Kräfte und die Kerntruppen in jedem Betracht immer noch die Begründer der „Secession“ selbst und die ihnen an Jahren nahekommenden Künstler stellen, daß bei einigen dieser Altmeister, z. B. bei Albert von Keller und Hugo von Habermann, sogar eine unruhig-jugendliche Freude am Experimentieren am Werke ist und ohne Unterlaß ein Zerbrechen der alten Formen und einen neuen Inhalt veranlaßt. Trotzdem fehlt im Rahmen der „Secession“ die Jugend nicht, obgleich sie natürlich nicht in dem Maße dominiert wie bei den zwei Dutzend Münchener Kunst-Sonderbündchen, die wir Jahr um Jahr mit der gleichen Regelmäßigkeit emporsprießen und verwelken sehen. Aber indem die „Secession“ hervorragende Kräfte der als Gruppe aufgelösten „Scholle“ um sich versammelt, indem sie junge, verheißungsvolle und selbständige Künstler wie den Darmstädter Bildhauer Jobst,

die Maler Carl Schwalbach, Rudolf Muelli, Paul Roloff, Julius Hüther, Conrad Hommel, Josse Goossens u. a. in die Reihe ihrer ordentlichen Mitglieder aufnahm, und auch Leuten, deren künstlerisches Glaubensbekenntnis dem



H. WIRSING SANDALENBINDERIN
Sommerausstellung der Münchner Secession

ursprünglichen des Münchner Secessionismus sehr abgewandt ist, Ausstellungsmöglichkeiten bot, hat sie nicht nur bewiesen, daß sie dem Vorwurf der Erstarrung kräftig entgegenzutreten gesonnen ist, sondern hat sie auch das praktische Resultat einer gediegenen und vielgestaltigen, an Aufschlüssen, Anregungen und Zusammenhängen reichen Sommerausstellung erzielt.

HABERMANN schlägt diesmal mit einer sehr kühl gemalten, die vielberühmte „blaue Kontur" als Kuriosum aufweisenden „Verkündigung" völlig neue Töne an, in die ich mich nicht leicht zu finden weiß: auf alle Fälle halte ich es mehr mit seinem dekorativ hingewischten, im Kolorit unendlich pikanten und in der Komposition so graziösen weiblichen Bildnis (Abb. S. 492). Während bei Habermann ein Bild wie die „Verkündigung" nicht der Gewaltsamkeit entbehrt,



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU

WIRTSGARTEN

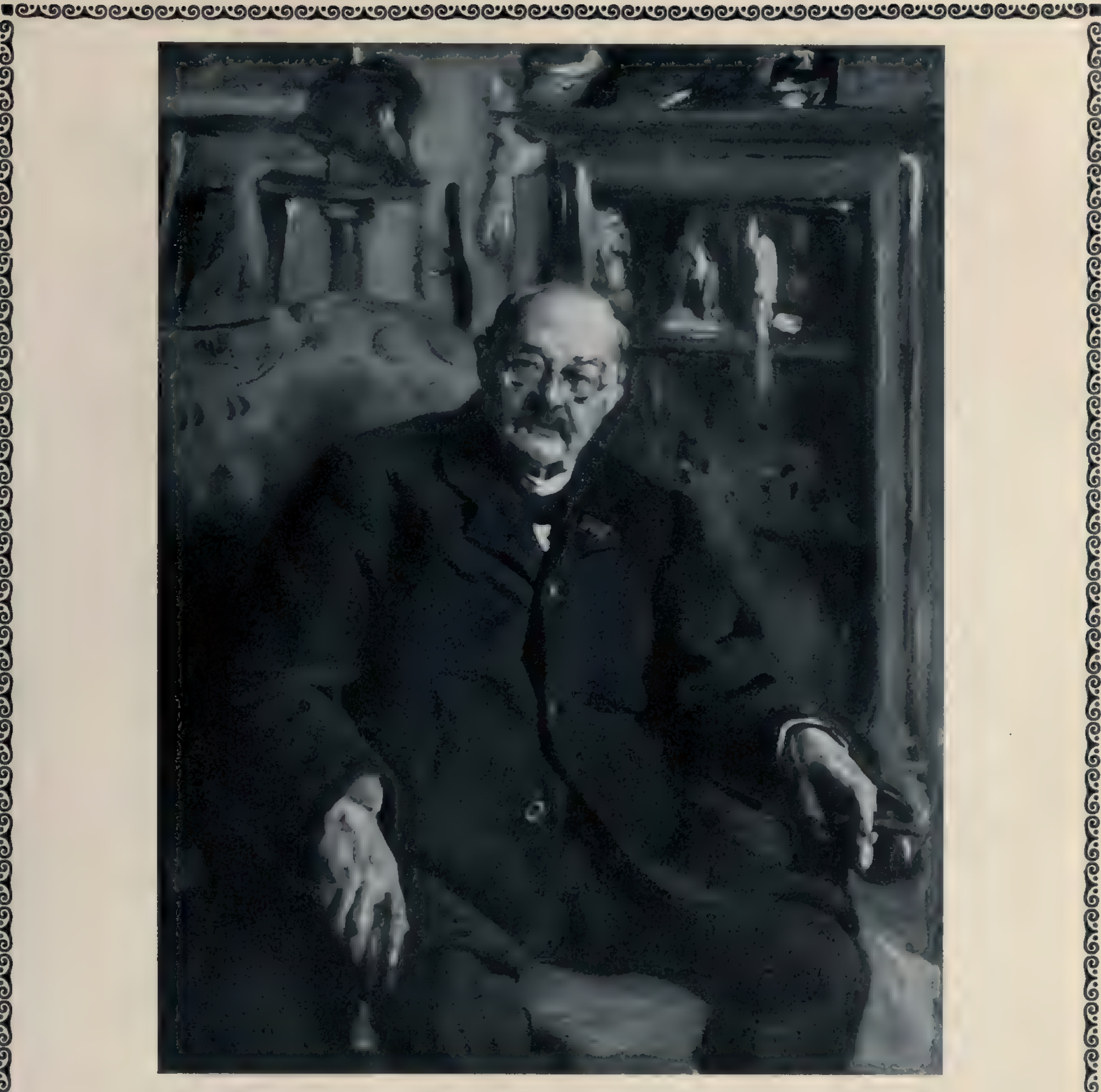
Sommerausstellung der Münchner Secession



HERMANN PAMPEL KIRCHGANG (RADIERUNG)

Sommerausstellung der Münchner Secession

wenn man es zu Habermanns ruhigem Gesamtwerk in Beziehung setzt, sind ALBERT VON KELLERS kühne Ausritte ins Neuland der Kunst durch seine zähen Versuche, die sich über den ganzen Komplex des letzten Jahrfünfts hin nachweisen lassen, vorbereitet und für den, der Kellers Kunst in dieser Zeit nicht aus den Augen verloren hat, keineswegs überraschend. Ein Bild wie das „Ruhe" genannte, das einen in seliger Erschlaffung zurückgelehnten weiblichen Halbakt vor einem sehr munter und apart gefärbten Hintergrund zeigt, stellt den Zusammenhang mit dem, was man bisher von Keller zu sehen gewohnt war, aufs einleuchtendste her und weist doch zugleich bedeutungsvoll vorwärts. Das Bildnis einer Bildhauerin (ein sehr ausdrucksvoll behandelter Kopf und eine mysteriöse schwarze Uebermalung eines feingliederigen, rassig durchschimmernden Aktes) hat in dem ganz neuartigen Zusammenklang des grünen Fonds, des rosigen Inkarnats und des schwarzen Kleides sein Besonderes (Abb. S. 487). Ein kleiner stehender Akt im Freien, gleichfalls von Keller, ist ein gewagtes Beleuchtungsstück, insofern den üppigen brünetten Fleischtönen und den in den Schattenpartien wirksamen Grünreflexen ein ungeheuer lautes Orange von der Lichtseite her als Spiegelung des Sonnenlichts auf dem ranken Körper addiert ist. Nenne ich — um bei den bewährten Führern der „Secession", unbeschadet der „Sujets" ihrer Kunst, zu verharren — die Namen ZÜGEL, SAMBERGER, STUCK, so tritt mit den präzisen Vorstellungen, die man sich von den Werken dieser Meister macht und mit dem so verschieden gearteten Kunstprogramm, das sich in jeder dieser künstlerischen Persönlichkeiten verkörpert, den Mäklern zum Trotz die ganze Mannigfaltigkeit des Münchner Secessionismus vor uns hin. Demgegenüber will es wenig besagen, daß bei den genannten drei Meistern, die ihre Art nicht durch Experimente zu variieren suchen, in diesem Jahr keine wesentlich neuen Züge festzustellen sind. Zügels Lichtimpressionen halte ich immer noch für das Beste, was an absoluter Malerei in Deutschland geleistet wird. Ich sage das trotz MAX LIEBERMANN und WILHELM TRÜBNER, die beide auch diesmal ihre Visitenkarten abgeben, und glaube, daß von den Münchnern zunächst nur einer an farbigem Impressionismus die Stärke des Ausdrucks, die Zügel eignet,



CONRAD HOMMEL — BILDNIS DES MALERS LOUIS BRAUN
Sommerausstellung der Münchner Secession

annähernd erreicht: RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU. Dabei denke ich weniger an sein Bild „Hundezwinger“ als an jene beiden Gemälde, die den Blick freigeben in das kribbelige, sonntäglich bunte Leben grünumschatteter Wirtsgärten — das sind für mich malerische Höchstleistungen, die in der Zusammenfassung einer Fülle von Motiven zu einer runden, streng geschlossenen bildlichen Einheit äußerste Möglichkeiten des Impressionismus darstellen (Abb. S. 483).

Auf den Kreuz- und Querzügen durch die Ausstellungssäle, deren Inhalt ich hier nicht schematisch und erschöpfend in einem „Referat“ ausbreiten will (um so weniger, als ja in den Abbildungen die Werke für sich selbst zeugen), erweist es sich, daß die alte Einteilung der malerischen Tätigkeit nach dem „Inhalt“, nach dem „Thema“, sich gegenüber der zeitgenössischen Malerei nicht aufrecht erhalten läßt. Denn es kann sich leicht herausstellen, daß zwischen einem gewissen Porträtisten und einem bestimmten Landschafter eine viel engere künstlerische Verwandtschaft besteht, als zwischen diesem Porträtisten und einem anderen. Dabei braucht es sich gar nicht um Qualitätsgrade handeln. Z. B. glaube ich, daß LEO SAMBERGER als Künstler dem Landschafter



HEINRICH REIFFERSCHEID FASTNACHT

Sommerausstellung der Münchner Secession

BERNHARD BUTTERSACK in seinen programmatischen Ansichten von Kunst und Malerei viel näher steht, als etwa seinem Kollegen im Porträtfach, dem Warschauer Akademiedirektor STANISLAUS LENTZ. Und doch sind beide, Samberger und Lentz, in ihrer Art Meister, die an den Urquellen der Kunst sich gelabt zu haben scheinen. Samberger ist ein Psychologe, der für seine charaktervollen Männerbildnisse (Abb. S. 491) einen so prickelnden Ausdruck findet, dem ein, wenn ich so sagen darf, Mousseux des Pinsels eignet, hinter dem ich keine Möglichkeiten des Darüberhinaus erblicke; LENTZ dagegen bekundet in einem Selbstporträt (Abb. S. 503), das hinter seinen auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung von 1913 gezeigten Arbeiten nicht zurücksteht, solche Breite und Wucht des Vortrags, daß man sich zu der Anmerkung gezwungen sieht, man habe es hier mit einem Nachzügler des Frans Hals zu tun. In Lentzens Richtung bewegt sich übrigens auch der Dresdener OSKAR ZWINTSCHER mit einem Bildnis des Schriftstellers Ottomar Enking.

Der Kollektion der drei Samberger-Porträts hat man fünf Gemälde von FRANZ V. STUCK gegenübergehängt, in denen die Lebensfreude eines spätgeborenen Renaissancemenschen in rücksichtslosem Kraftgesprüh zu triumphieren scheint. Indessen nimmt man weder von dem schon 1913 in Stuttgart gezeigten „Drachentöter", noch von dem sehr deliziös hingestrichenen „Diner", einem lichtüberrieselten, auf kleinem Format dennoch großräumigen Interieur, den tiefsten Eindruck mit, sondern von der Plastik „Kämpfende Amazone", die hier im goldgefaßten Modell gezeigt wird (Abb. S. 481), während das definitive Exemplar in Bronze im Wallraf-Richartz-Museum in Köln seine Aufstellung fand. Ist das nicht seltsam, daß gerade einige der bedeutendsten Außermünchner Museen, darunter auch die Berliner Nationalgalerie, Stuck als Plastiker höher schätzen denn als Maler, so daß sie ihn mit einer Plastik, nicht mit einem Gemälde in ihren Sammlungen vertreten wissen wollen, und daß es Stuck selbst mit allen Fasern seines künstlerischen Zeugungsdrangs zur Bildhauerei hintreibt? In der Tat vermag dieser Maler-Bildhauer auch im Technischen neben all den Plastikern von Beruf mit Ehren zu bestehen. Und das, obwohl so vorzügliche Werke da sind wie BEHNS herrisch-eigenartiger „David" (Abb. S. 488), wie JANSSENS und GEORGIIS Porträtbüsten (Abb. S. 499), eine so



Sommerausstellung der Münchner Secession

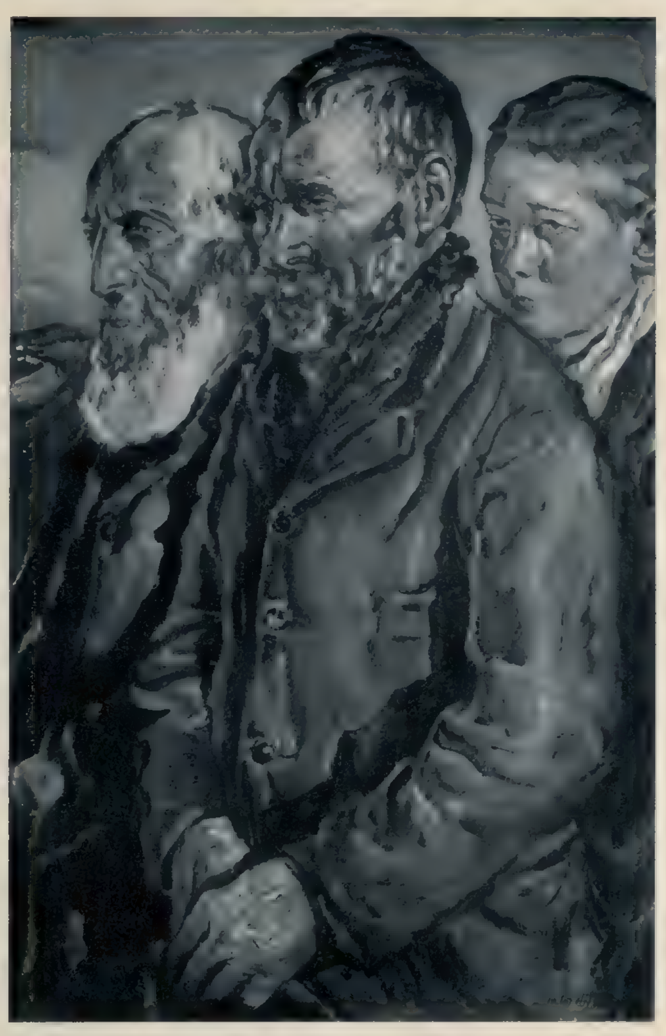
ALBERT VON KELLER
BILDHAUERIN



Sommerausstellung der Münchner Secession

FRITZ BEHN
DAVID





JULIUS HÜTHER PILGER
Sommerausstellung der Münchner Secession

seltsam packende Arbeit wie WINTER-HEIDINGSFELDS Skulptur „Eine Mutter“, so graziöse Gebilde wie LINDLS scharf-pointierte und in der Form doch so geschmeidige Episoden-Plaketten (Abb. S. 504).

Die Landschafter der „Secession“ vermochten diesmal nicht viel Neues zu sagen. BECKERS Toskana-Landschaften werden immer silbriger und nebuloser, BAURIEDL bleibt in der Hauptsache auf das Zierliche, Idyllische eingestellt, LEHMANN scheint sich ganz auf die Abschilderung der schneeigen Pracht des Davoser Hochplateaus geworfen zu haben, PIETZSCH besingt sein Isartal, CRODEL malt die farbigen Sonnenreflexe auf Hochgebirgsschnee, REISER die Föhnstimmungen im Werdenfelser Land, und so wie diese haben BUTTERSACK, KELLER-REUTLINGEN, MEYER-BASEL, RUDOLF RIEMERSCHMID, JULIUS BEDA, FELIX BÜRGERS, ALBERT LAMM, und selbst der Beweglichste von ihnen allen, JULIUS SEYLER, ihre heißgeliebten „Spezialitäten“, ihre landschaftlichen Lieblingsmotive, ihre koloristischen Nuancen und bevorzugten Studienreviere, aus denen sie nur in ganz seltenen Stunden heraustreten, um frei und des Schöpferdranges voll zu neuen Aufgaben zu schreiten. Auch von einem der älteren Meister, von HANS THOMA, sieht man Landschaften, frühe, aber heute noch in blanker Frische erstrahlende zärtliche Segmente aus der grünen Natur. Es weht einen ein merkwürdiger Zauber an, wenn man vor diese Arbeiten hintritt. Es ist eine seltsame Kraft in ihnen, und man ahnt „das Wunderbare“, das die große Kunst ausmacht. Auch vor dem kleinen Bildchen FRITZ VON UHDES, einem „Lesenden Mädchen“ — das Bild mag aus der Mitte der achtziger Jahre

stammen und ist noch ganz auf Ton gemalt — steht man wie gefesselt still und nimmt von dieser noblen Kunst, die noch gar nicht auf die heute herrschende Primitivität gestellt ist, sondern die schönste persönliche Kultur verkündet, die angenehmste Erinnerung mit . . . Wenn ich mich aber von Uhde zu — MAX BECKMANN wende, so will ich nicht etwa die Entwicklungslinie: Kultur— Primitivität drastisch demonstrieren, und es geschieht nicht, um Extreme der Kunst sich berühren zu machen. Denn es handelt sich nicht um Werke aus Beckmanns jüngster Schaffensperiode, zu denen nur ein starkes Vertrauen in des Künstlers Persönlichkeit, die sich nach einer Weile des Experimentierens wieder finden wird, einen Weg zu bahnen vermag, sondern es gilt drei großen Gemälden aus dem Besitz des bekannten Hamburger Kunstfreundes Henry Simms, deren Entstehungszeit mindestens ein Jahrfünft zurückliegt. Damals standen Beckmann noch alle Wege offen. Ein Bild, wie „Die Dame in Grau“ (Abb. S. 495) ist technisch die Vollendung. Es konnte etwa auf dem Wege von Uhde zu Leo Putz liegen. Oder konnte nach der Seite Landenbergers ausschlagen. Oder zu Keller hinführen. Selbst ein Anschluß an Slevogt lag im Bereich des Möglichen. Indessen ist es so gekommen, daß Beckmann vor seiner technischen „Fertigkeit“ selbst bange wurde, daß er die Form, die sich ihm so willig schickte, unbarmherzig zerschlug, und daß er wieder von vorne anfing. Denn auch ihm ist dies das belebende Moment seiner Kunst, das Experiment ohne Ende, das urewige „Stirb und werde!“, dessen nur ganz Seltene entraten können, ohne müde Gäste auf dieser Erde zu sein. Diesen Kampf sehe ich, wie ich schon sagte, nicht nur bei Habermann, bei dem ich ihn aber nur mit Einschränkung gut heiße, und bei Keller, auch ROBERT STERL, der Dresdener, der sich schon einmal auf seine bravourösen Theaterinterieurs festzulegen schien, kämpft ihn und wagt die kühnsten Impressionen (Abb. S. 497), LEO PUTZ scheint mir ein täglich Neuer, der zumal die dekorativen Instinkte in seiner Kunst mit einer gewissen erbitterten Zähigkeit niederringt, WINTERNITZ, der aus seinen durchsonnten Stuben ins Freie drängt (Abb. S. 501), LANDENBERGER, der sich von seinem heißgeliebten Motiv „Knabenakte vor einem See“ hinweg zu neuen Aufgaben wendet (Abb. geg. S. 496 u. S. 499), E. R. WEISS, KARDORFF, ROLOFF, dessen heiteres Damenporträt sich auf neuen Bahnen bewegt, ULRICH HÜBNER, dessen Marinebilder mit der bewußten Zerfleischung ihrer Epidermis ein ganz neues Ansehen gewinnen, so daß sie, wie durch ein Prisma gesehen, weicher, schmelzender und bewegter erscheinen (Abb. S. 500).

Das sind aus dem sommerlichen Blütenstrauß der Secession einige der merkwürdigsten und zierreichsten Gewächse. Aber auch unter den bescheideneren Blumen fehlt es nicht an düftereichen. NISSLS zierliches Blumenstück, das wie ein Gruß aus Biedermeiers Zeit anspricht, und das malerisch von außerordentlicher Frische ist (Abb. geg. S. 481), BORCHARDTS kultivierte, stille, liebenswürdige Interieurs (Abb. S. 493), GROEBERS weich hingeschummertes Bildchen der Mutter, die ihr putziges Bambino küßt, koloristisch eine bedeutende Leistung (Abb. S. 496), OSKAR GRAFS und HERMANN PAMPELS realistische Motive, die in der graphischen Auswertung von der Meisterschaft ihrer Autoren zeugen (Abb. S. 484), REIFFERSCHEIDS toniges Fastnachtsbild (Abb. S. 486), WOLFFS Interieurs und kühle Blütengärten, des jüngeren KÜHN sonnige, helle Zimmer mit den vielartigen Nuancen des Weiß, HOMMELS inniges, gemütliches Bildnis des alten Schlachtenmalers Louis Braun (Abb. S. 485) — das sind solche freundliche Blüten in dem Sommerstrauß. Etwas feuriger sprechen die Arbeiten mit von JOSSE GOOSSENS, der ein sehr farbiges Oktoberfest zeigt, von HÜTHER, dessen Gemälde „Pilger“ trotz der gefaßten Ruhe der Malerei von der starken Eigenart des Künstlers beredtes Zeugnis ablegt (Abb. S. 489), von BURI, dem interessanten Schweizer, die unendlich farbenfreudigen Porträte, von denen „Der Raucher“ wie eine lustige Karikatur anmutet, während die „Berner Bäuerin“ in der sättigen Fülle ihres künstlerischen und irdischen Daseins eine Art helvetischer Abundantia darstellt. PHILIPP FRANK gibt Buri an Farbigkeit nichts nach, nur will mir scheinen, sein märchenhaftes Blau sei doch auf diesen naturalistischen Gemälden nicht am rechten Ort: das ist ein Blau, das an alte Kirchenfenster oder an — Franz Stuck gemahnt. DAMBERGERS Bauernbilder bestechen durch ihre kolossale Sachlichkeit und malerische Tüchtigkeit. FAURE, der Maler des Varieté, hat sich diesmal mit seinem Beleuchtungsstück „Wilhelmatheater“ (Abb. S. 497) in die Sphäre Daumiers begeben, während die „Mahlzeit“ von EGGER-LIENZ, wohl ein älteres Werk des Künstlers, etwas temperamentlos in der Farbe ausgefallen ist (Abb. S. 502).

Dies sind in der Hauptsache die Kräfte, die man am Werke sieht. Kann man angesichts ihrer Mobilisierung auch von einer Kraftanspannung der „Secession“ sprechen, so wäre es dennoch falsch zu glauben, die Kräfte der „Secession“ seien damit erschöpft. Die „Se-

LEO SAMBERGER — BILDNIS JOHANNES KLASING

Sommerausstellung der Münchner Secession

cession" hat noch genug der „Reserven", namentlich die „Ausstellungsunlustigen" wie LUDWIG HERTERICH, BECKER-GUNDAHL, ROBERT ENGELS, HEINRICH KNIRR, PAUL RIETH, EUGEN KIRCHNER und jene Gruppe von Künstlern, die sich heute ganz der angewandten Kunst hingegeben haben: RICHARD RIEMERSCHMID, BRUNO PAUL, NIEMEYER, F. A. O. KRÜGER. Sieht man von diesen Künstlern auch nur selten eine Arbeit in der „Secession", so wissen wir doch um ihr künstlerisches Schaffen, das aus dem Geist der „Secession" geboren ist.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Daß der Künstler Eigenes geben soll, dem stimmen gar viele zu, die dann verlangen, daß dies Eigene ganz so aussehen solle, wie sie es sich denken. Hans Thoma

In der Kunst gibt es keine allgemeine Wahrheit. Eine Wahrheit in der Kunst ist etwas, dessen Umkehrung auch wahr ist. Oskar Wilde

Jede Zeit schreibt ihre Geschichte am wahrsten in den Kunstwerken, die sie schafft. Hermann Grimm

„Lieber Herr", sagte Schwind einst einem Aesthetiker, „für mich gibt es nur zwei Gattungen von Bildern, das sind die verkauften und die unverkauften, und die verkauften sind mir alleweil die liebsten. Das ist meine ganze Aesthetik."



HUGO VON HABERMANN — WEIBLICHES BILDNIS
Sommerausstellung der Münchner Secession

DIE KÜNSTLER UND DIE BILDUNG

Von Paul Fechter

Die Rassenveranlagung der Deutschen ist zweifach: sie neigt einmal nach der Seite des Abstrakt-Begrifflichen — und als Ergänzung dazu nach der des Mystisch-Musikalischen. Es ist kein Zufall, daß wir gleichzeitig die größten Musiker und die größten Philosophen besessen haben: die „Mystik des Herzens" und die „Mystik des Kopfes" sind in gleicher Weise bei uns zu Hause. Für die Anschauung und damit für die bildende Kunst ist dazwischen nicht allzuviel Platz geblieben. Die Beziehungen des Deutschen zur Umwelt sind und bleiben, auch wenn er sieht und nicht nur denkt, in erster Linie begrifflich bestimmt. Das direkte, nur unmittelbare Verhältnis zu den Dingen setzt sich, wenn auch potentiell, in der Anlage vorhanden, in den meisten Fällen bereits mit dem Beginn des Bewußtwerdens in ein vermitteltes um. Die Fähigkeit anschaulichen Erlebens der Welt tritt gegenüber der zu abstrakter Erkenntnis und Einordnung in den Hintergrund. Das Primäre scheint nicht das Intuitive, sondern das Abstrakte zu sein; die Sinnlichkeit wird vom Intellekt dominiert. Die Fähigkeit „reines Subjekt der Anschauung" zu werden, vermag der Deutsche, wenn überhaupt, erst nach zähem Kampf mit seiner Neigung zur Begrifflichkeit zu erringen. Die bildende Kunst gibt dafür ebenso viel Belege wie die Literatur; in beiden trifft man nur in seltenen Fällen auf Werke, in denen das Erlebnis rein in anschauliche Werte, sei es der Form und Farbe, sei es des Wortes, umgesetzt worden ist. In der Dichtung wird immer wieder die Neigung fühlbar, den be-



Sommerausstellung der Münchner Secession

HANS BORCHARDT
DAS GRÜNE ZIMMER



CHR. LANDENBERGER — ZWEI RASSEN

Sommerausstellung der Münchner Secession

grifflichen Wert der Sprache für ihren einzigen anzusehen, anstatt mit den für das künstlerische wesentlichen, anschaulichen und Gefühlsfaktoren des Wortes zu operieren. In der bildenden Kunst beruht das immer wiederkehrende Vorherrschen des Akademischen (im weitesten Sinne) zum nicht geringen Teile auf dieser Veranlagungsrichtung; man sucht das Wesentliche der Vorbilder begrifflich zu fassen und begrifflich weiterzugeben und übersieht, daß es mit den Mitteln der Abstraktion überhaupt nicht faßbar ist. Man hat den Deutschen häufig das Literarische in ihrem Verhältnis zur Kunst vorgeworfen; das Uebel stammt aus derselben Quelle. Man könnte den ganzen Entwicklungsprozeß, vor allem der modernen Kunst als einen immer wieder aufgenommenen Kampf gegen diese Rassenveranlagung zum Abstrakten ansehen, die in irgend einer Form immer von neuem zum Durchbruch kommt, und da man in den meisten Fällen weder ihre negativen Seiten unschädlich zu machen, noch ihre positiven als Entwicklungsfaktoren zu nutzen weiß, so manche Begabung vorzeitig abknickt und trotz verheißender Anfänge nicht zur Reife kommen läßt.

In der Gegenwart macht sich diese Rassenveranlagung um so verhängnisvoller bemerkbar, als unser gesamtes Unterrichtswesen durchaus nach der Ausbildung der begrifflichen Seite neigt und im gewissen Sinne neigen muß. Die ungeheuere Vermehrung und Komplikation des Materials, das man der heranwachsenden Generation mitgeben zu müssen glaubt, die sich fortwährend steigernde Arbeitsteilung, die ein Selbstgewinnen von Resultaten immer mehr ausschaltet und den Einzelnen überall mit Ausnahme seines kleinen Sondergebietes auf begriffliche Mitteilungen anderer anweist, hat es dahin gebracht, daß nicht nur das Bildungsmaterial, sondern auch die Reaktion des einzelnen auf dieses, daß nicht nur Tatsachen, sondern auch Urteile zunächst wissenschaftlicher, dann auch künstlerischer Art, also Empfindungstatsachen und

zuletzt alles ursprünglich nur persönlich zu Erlebende fertig begrifflich formuliert übermittelt wird. Unter dem Druck von Verhältnissen, die sich zu rasch entwickelt haben, als daß man bereits imstande wäre, ihren Einwirkungen zu begegnen, hat sich eine Bildungsmethode ergeben, die in ihren Konsequenzen nicht nur eine Verkümmerung der Erlebensfähigkeit bedeutet, sondern zugleich eine Verfälschung auch der begrifflichen Anlage. Die moderne Erziehung gibt genau genommen, weder eine Schulung und Ausbildung der intuitiven noch der abstrakten Fähigkeiten, sondern (in der Hauptsache wenigstens) eine Belastung mit begrifflich vermitteltem und darum unpersönlich bleibendem Tatsachenmaterial, das auf jedem nicht rein wissenschaftlich orientierten Gebiet mit Notwendigkeit zum Literarischen und zur Phrase führen muß. Die durchschnittliche moderne Bildungsanstalt (sowohl die traditionell wie die fortschrittlich gestaltete) entwickelt trotz aller Vorzüge nicht Fähigkeiten, sondern vermittelt Kenntnisse, deren abstrakte, den verschiedensten Gebieten entsprossene Unpersönlichkeit sich zuletzt wie ein Wall zwischen Individuum und Umwelt stellen und jede direkte Beziehung unmöglich machen muß. Die ohnehin nicht sehr starke Rassenfähigkeit intuitiven Erlebens wird erstickt; die Anlage zu diskursivem Denken ebenfalls nicht über die primitiven Anfänge der formalen Logik im Mathematischen entwickelt; das Resultat ist der mit einer bestimmten Summe von Kenntnissen versehene Normalmensch, dessen geistige Physiognomie lediglich durch die Besonderheiten seines kleinen Spezialgebietes bestimmt wird.

Für die Menschen des praktischen wie des wissenschaftlichen Lebens ist diese Unterbindung der unmittelbaren Beziehungen zur Welt nicht allzu hemmend. Die einen gewinnen aus den Notwendigkeiten des täglichen Berufes heraus eine oft freilich merkwürdig verbogene Art von Ersatz für das Fehlende; die anderen vermissen sie überhaupt nicht und begnügen sich mit ihrem abstrakten Rüstzeug, das in vielen Fällen auch vollkommen genügt, in anderen, wie in den meisten Geisteswissenschaften, bei denen es sich um sogenannte wissenschaftliche Behandlung von Dingen handelt, die ursprünglich lebendigstem Erleben ihr Dasein verdanken, zu allerhand Grotesken führt, wie sie etwa Philologie, oder



MAX BECKMANN — DAME IN GRAU
Sommerausstellung der Münchner Secession



HERMANN GROEBER — MUTTERGLÜCK

Sommerausstellung der Münchner Secession

Kunsthistorie in der Mehrzahl ihrer Erscheinungsformen bieten.

Verhängnisvoll dagegen wird diese Art von Bildung für Menschen mit künstlerischen Instinkten. Für sie bedeutet das Absolvieren des modernen Bildungsganges einen fortwährenden Kampf gegen ein Erdrücktwerden von Wesensfremdem, einen Kampf, der auf die Dauer nicht ohne schwere Schädigungen der inneren Konsistenz, des Instinkts durchgefochten wird. Durch den Engpaß heutiger Schulerziehung gehen, heißt für künstlerische Menschen eine derartige Summe von Hemmungen für das eigene Erlebenkönnen auf sich nehmen, daß Jahre erforderlich sind, um diese Widerstände unschädlich zu machen, die Rezeptionsorgane zu reinigen und jenseits des Abstrakten wieder an das Wesentliche der Erscheinungen heranzukommen — wenn es überhaupt noch möglich ist, die durch langjährige Gewohnheit eingeschliffenen Bahnen der psychischen Prozesse wieder auszugleichen. Es gibt mehr als einen, der über diese Jugendeinflüsse nicht hinausgekommen ist, von denen zu schweigen, die durch ihre „allgemeine Bildung“ in ihren ursprünglich vorhandenen Anlagen so vollkommen verbogen und geknickt wurden, daß ihnen zuletzt alles, was sie beginnen, im Literarisch-Begrifflichen verläuft.

Um einem Mißverständnis zu begegnen: es handelt sich hier nicht um eine Anklage gegen Form und Organisation der heutigen höheren Schule. Diese ist in ihrer Grundform wenigstens ein Produkt der Notwendigkeit; sie kann ihre Aufgabe zum Teil kaum anders erfüllen, als sie es tut. Reformversuche, so gut gemeint sie auch sein mögen, werden zunächst immer an den Forderungen des Tages scheitern und werden in der Mehrzahl ihrer heutigen Formen gegenüber dem, was das alte humanistische Gymnasium zu bieten hat, sogar zurückstehen müssen. Besserungsmöglichkeiten werden sich vielleicht ergeben, wenn die Schule sich wieder auf die ursprünglichen Ziele und Forderungen der Vergangenheit, denen sie ihre heutige Form dankt, be-



Sommerausstellung der Münchner Secession

CH. LANDENBERGER
STUDIE ZUM „FRÜHLING“ (RÖTELZEICHNUNG)



AMANDUS FAURE — WILHELMATHEATER

Sommerausstellung der Münchner Secession

sinnen oder aber sich zu einer Anstalt ausbilden wird, die nicht mehr den vergeblichen Versuch macht, Resultate oder Ueberblicke über ganze Wissensgebiete, sondern Methoden, Forschungs- und Untersuchungsweisen zu vermitteln. Hier handelt es sich nur um das Aufzeigen von Widersprüchen, die so tief begründet sind, daß man sich in der Hauptsache mit ihrer Konstatierung begnügen muß. Künstlerische Menschen haben nur zwei Möglichkeiten: entweder den Kampf auf sich zu nehmen, durch die jahrelange Abscheidung vom Wesentlichen der Welt hindurchzugehen, um hinterher wenigstens im Besitz des Rüstzeugs zum Fortschreiten auf dem Wege des Bewußtwerdens zu sein — oder aber sich aufzulehnen, den Zwang der Begrifflichkeit abzuschütteln und dafür auf den Empfang der Mittel zu verzichten, die die Schule trotz allem zu geben hat. Die Entscheidung zwischen diesen Möglichkeiten bleibt Instinktsache: sie bedingt indessen im wesentlichen die Typen des heutigen Künstlers, oder besser die typischen Schwächen und Mängel, durch die zwei großen Gattungen heutiger Produzierender charakterisiert sind.



ROBERT STERL — STEINBRUCH

Sommerausstellung der Münchner Secession

Alle Produktion ist ein zweifaches: ein Erlebnis und eine Gestaltung. Der Mensch künstlerischen Instinkts, der mit offenen Sinnen und offener Seele den Dingen naht, erlebt sie, unabhängig von ihrer begrifflichen Bedeutung, in ihrer Sichtbarkeit, als Seiende und erlebt diese Sichtbarkeit zugleich als Ausdruck ihres wesentlichsten Seins. Indem er sich lediglich seiner Anschauung überläßt, alles begriffliche Erkennen ausschaltet, erfaßt er die Welt, nicht nur quantitativ intensiver als der, dem dieser spezifisch künstlerische Instinkt fehlt, sondern er bleibt auch etwas qualitativ von dem Erlebnis anderer völlig verschiedenes. Auch Menschen nicht produktiver Art vermögen im Schauen den Dingen gewissermaßen pantheistisch nahezukommen, ihre Betrachtung vielleicht sogar bis zu ekstatischem All-Einheitsempfinden zu steigern; nur im künstlerischen Menschen aber setzt sich das Erleben der Umwelt in eine Aktivität, einen Trieb, ein Wollen und ein Müssen um. Der wirklich künstlerische Mensch vermag nicht in der Betrachtung zu verharren; das Erlebnis zwingt ihn, sobald es einen gewissen Grad von Intensität erreicht hat, unweigerlich zu einem Fortschreiten über die Passivität hinaus zur Gestaltung. Die Rezeptivität wird abgelöst durch die bewußte Tätigkeit: das Erlebte wird aus der Sphäre des Subjektiven herausgelöst, wird Objekt der Gestaltung. Die Hand setzt die Tätigkeit der Sinne fort, indem sie das Erlebte frei von allem Verwirrenden hinstellt — und damit zugleich sein wesentlichstes Sein, wie es dem Schaffenden sich darstellt und somit dessen besonderes Welterleben, die Grundlage seines Kunstwollens zum Ausdruck bringt. Das Gefühl, in der ersten Phase das Wesentliche des Prozesses, wird in seiner zweiten, in der Gestaltung zurückgestellt: aus der rezeptiven Anschauungsbeziehung wird eine aktive bewußte Ausdruckstätigkeit, deren Objekt das Erlebnis, deren Agens das eigentümliche Kunstwollen oder Kunstmüssen ist, daß im Werk sich und den Dingen zugleich Ausdruck und Formulierung schafft. Je nach Temperament und Veranlagung liegt der Akzent bei den verschiedenen Individuen bald auf der einen, bald auf der anderen Seite des Prozesses: bei dem einen dominiert das Erlebnis, das er (als Maler) am farbigen Abbild des auslösenden Objektes zu verfestigen sucht; dem andern wird der Rhythmus des Werks zum Ausdruck und Ziel — und hier und da klingt einmal beides zusammen: das Erlebnis verdichtet sich zu neuer Form, die gestaltet Freiheit und Gesetz, Natur Geist in eins zusammenschließt.

Aus dieser Auffassung vom Wesen des künstlerischen Prozesses, in deren Umrißlinien der Wissende leicht die Spuren Conrad Fiedlers erkennen wird, ergeben sich von selbst die Konsequenzen, die für den künstlerischen Menschen aus seinem Verhältnis zu den Bildungstendenzen der Gegenwart erwachsen. Jede der beiden oben angedeuteten Möglichkeiten führt zu einer Schwächung der Produktion. Derjenige, der innerhalb des üblichen Bildungsganges verbleibt, wird in den allermeisten Fällen durch die Belastung mit abstraktem Material und dem damit notwendig werdenden Energieaufwand für das bloße Aufbewahren fremder begrifflicher Dinge eine Schwächung seiner Erlebensfähigkeit und damit zugleich seines Kunstwollens erfahren müssen. Das begriffliche Wissen, das nicht selbst gewonnen, sondern fertig übermittelt während langer Jahre dominiert, stellt sich zwischen Individuum und Umwelt, verringert die Möglichkeit, die Dinge rein als Dasein zu erleben und das Erlebnis zum sichtbaren Ausdruck zu verdichten. Die eine Hälfte des künstlerischen Prozesses erfährt eine Schwächung; den einzigen Ersatz dafür gibt der Umstand, daß durch den größeren Besitz an Wissen, und die damit zum Teil doch verbundene Bewußtheitssteigerung, wenigstens die Möglichkeit gegeben ist, die Ausdruckstätigkeit, das technische Moment im weitesten Sinne, durch Historie und Ueberlegung der mit abstrakten Mitteln faßbaren Probleme formaler Art zu steigern und zu vervollkommnen. Manches wird dadurch ersetzt; das innere Gleichgewicht des Resultats aber bleibt gestört, — weil immer etwas Begriffliches mitsprechen muß und das Interesse am Werk somit in der Hauptsache nur intellektueller Natur und darum nicht bleibend sein kann.

Von der entgegengesetzten Seite her ergibt sich die Schwächung der Produktion bei demjenigen, der den Zwang des Abstrakten vorher abschüttelt. Die Erlebnisfähigkeit bleibt kräftiger, das Verhältnis zu den Dingen ein engeres: dafür fehlt die Durchbildung der Intellektsseite, die bei allem Negativen doch auch wieder ihr Positives hat. Vieles läßt sich ersetzen; das Organisierende und Organisierte wird zumeist fehlen — jene Intellektualität, die bewußt alle Möglichkeiten wertet und wählt. Dem mit dem Erlebenkönnen stärker verbliebenen Kunstwollen fehlt die Leuchte des Intellekts, der Ziele und Probleme bewußt ergreift und aus ihrer Kenntnis heraus dem dumpfen Wollen erst die Möglichkeit zum klaren Ausdruck seiner selbst zu kommen gibt.

Zwischen diesen beiden Polen vollzieht sich heute die Entwicklung. Die Mehrzahl der Pro-



Sommerausstellung der Münchner Secession

THEODOR GEORGII
BÜSTE DES MALERS L. VON ZUMBUSCH



ULRICH HÜBNER — REEDE VON TRAVEMÜNDE

Sommerausstellung der Münchner Secession

duzierenden neigt nach der Intellektsseite hinüber; die wenigen stärkeren Instinkte, über die die Zeit verfügt, stehen als Gegengewicht auf der anderen. Sie bleiben in der Minderheit, weil die gesamten Strebungen der Zeit, wenn auch keineswegs auf eine Unterstützung der intellektuellen Bildung, so doch auf eine Zersetzung und Schwächung der individuellen Erlebnisfähigkeit und damit auf eine Mißleitung und Verbildung jeden starken Kunstwollens hinarbeiten. Das Jahrhundert mit all seinen Strebungen des praktischen wie des intellektuellen Lebens ist dem Erstehen starker künstlerischer Werte direkt entgegengerichtet, weil es im Grunde — zwischen den Polen des menschlichen Wesens hindurch seinen Weg sucht: weder auf Ausbildung der intellektuellen noch der Erlebnisfähigkeit ausgeht, und damit jeder Klärung hier notwendig die stärksten Hemmungen ententgegenstellen muß.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Der Münchner Maler und ehemalige Seitzschüler Professor NAAGER hat in unserer Stadt ein neues Museum erstehen lassen. Wie bekannt, hat er nach Uebersiedlung der berühmten Sammlung des Grafen Schack in die Prinzregentenstraße deren ehemaliges Heim in der Briennerstraße vom Deutschen Kaiser erworben und hier sowohl eigene Arbeiten, wie zahlreiche, von ihm während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien erworbene Kunstschätze zur Ausstellung gebracht. Damit hat er die bayerische Hauptstadt um eine interessante Sehenswürdigkeit bereichert und zugleich wieder das vom alten Gedon erbaute Palais seiner einstigen Bestimmung zugeführt, für die es ja auch heute noch als in jeder Weise brauchbar sich erweist. Die Räume sind im wesentlichen unverändert geblieben und bieten eine Reihe des Bemerkenswerten, wenn auch freilich nicht in so einheitlicher Art, wie das die alte Schackgalerie getan. Im Eingangsraum hängt eine Kollektion von 25 Werken des italienischen Barockmeisters ALESSANDRO MAGNASCO, die erhöhte Beachtung deshalb finden wird, weil dieser Genueser Maler erst vor kurzem für die Kunstgeschichte entdeckt ward und in Zukunft, ähnlich dem Greco, wohl eine aufmerksamere Wertschätzung wie bisher finden dürfte. Magnasco ist ein Künstler etwa in der Art des Salvator Rosa oder Goya, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er, wenn er auch nicht zur Qualität des Letzteren sich aufschwang, doch ein origineller und genialer Meister war, der gerade uns Neueren sehr liegt, da er jeden Zoll breit ein echter Maler und ein kühner und ausdrucksvoller Kompositeur war. Alte Meister sind außerdem noch in den oberen Räumen des Hauses untergebracht und zwar sind es vor allem Venetianer, die man zu

sehen bekommt, da ja Professor Naagers Studien ihn zuvörderst mit dieser Schule bekannt gemacht haben und ihr seine besondere Liebhaberei zugewandt ist. In der Cinquecento-Sammlung erweckt Aufmerksamkeit insbesondere eine Tafel „Die sieben Todsünden“, dem Jacopo de Barbari zugeschrieben, ein bemerkenswertes Stück, dann das Porträt eines jungen Mannes, das Albrecht Dürer zugeteilt und als Bildnis des jungen Kleeberger ausgedeutet wird. Wie es um „Christus in der Vorhölle“ steht, das Naager gleichfalls dem Nürnberger Meister attribuiert, ist eine Frage, die sich nicht so ohne weiteres beantworten läßt, jedenfalls liegt da ein interessantes und des Nachgehens wertes Problem vor. Ein Jacopo Palma Vecchio „Spinnerin“ fesselt ebenfalls, ferner ein „Toter Christus“ von einem unbekannten Maler, zwei Bildnisse von Moroni Giovanni Battista, das eine (auf Holz gemalt) an den Moretto der besten Zeit erinnernd, das andere, einen Mann in rotem Rock mit weißer Halskrause darstellend, stark tizianisch, auch ein Tizian, Porträt des Ranuccio Farnese, und das Konterfei eines „Bologneserhündchens“, das für den Jacopo Bassano in Anspruch genommen ist. Einige famose Sachen sind auch in der Kollektion von Bildern der Barockzeit zu vermerken.

Die eigenen Arbeiten Professor Naagers zeigen diese vielseitige Begabung in ihrer ganzen Universalität, als hervorragenden dekorativen Künstler, Wand- und Staffeleimaler, Plastiker und Architekten, kurz als einen Tausendsassa, der selbst etwas von dem Umfassenden vieler Renaissancekünstler an sich hat und so auch den Erfolg begreiflich macht, den er seit Jahren schon gefunden hat. Arbeiten, durch die Naager sich besonders bekannt gemacht hat, sind der neue Joachimssaal im Berliner Schloß, der Admiralspalast in Berlin, ein Lichthof im Kaufhaus Wertheim ebendort, das Mausoleum des Großherzogs von Hessen, zahlreiche Dekorationsdetails im Neuen Rathaus zu Berlin, Fresken im Münchner Künstlerhaus u. a. m.

Untergebracht ist fernerhin in der Galerie gegenwärtig noch eine Ausstellung der Künstlergruppe „Die Freien“, einer Abzweigung der „Juryfreien“, und hier notiert man Schöpfungen von H. SCHIMMEL, E. GIESE, E. LISCHKE, C. KEMPTER, P. WIMMER und CL. NEUHAUS als der Besichtigung würdig.

Heinemann macht uns in dankenswerter Weise mit Werken des Franzosen GEORGES MICHEL (1763—1843) bekannt, den man nicht zu Unrecht einst als den „Ruisdael des Montmartre“ bezeichnet hat, der aber nichtsdestoweniger noch lange nicht nach Gebühr geschätzt erscheint, ja von dem man vielfach heute noch nicht mehr als den Namen kennt. Michel war ein Vorläufer der Barbizonen und ist in gewissem Sinn mit Constable zu vergleichen, da er wie dieser, in einer Zeit des öden Akademismus sich wieder selbständig der Natur zugewandt und die Tradition der alten holländischen Landschafterschulen aufgenommen hat. Und mit Constable ist er auch der Begründer des modernen paysage intime, wobei er aber seine Motive nicht weit außen in Wald und Feld, sondern in unmittelbarer Nähe von Paris, am Montmartre suchte und fand. Windmühlen auf einem Hügel, Vieh auf der Weide, ein Waldsaum, ein Blick auf eine Ebene und Aehnliches



RICHARD WINTERNITZ — DAME IN WEISS
Sommerausstellung der Münchner Secession

waren seine Themen und er hat sie in großzügiger Weise als Stimmungslandschaften gestaltet, namentlich von 1810 ab, wo er ganz selbständig wurde, und alle technischen Mittel mit voller Meisterschaft zu gebrauchen gelernt hatte. Gerade von seinen reifsten Arbeiten findet man viele in der gegenwärtigen Schau und so wird diese nicht wenig dazu beitragen, die klare Vorstellung von dem Künstler Georges Michel zu erweitern. M. K. R.

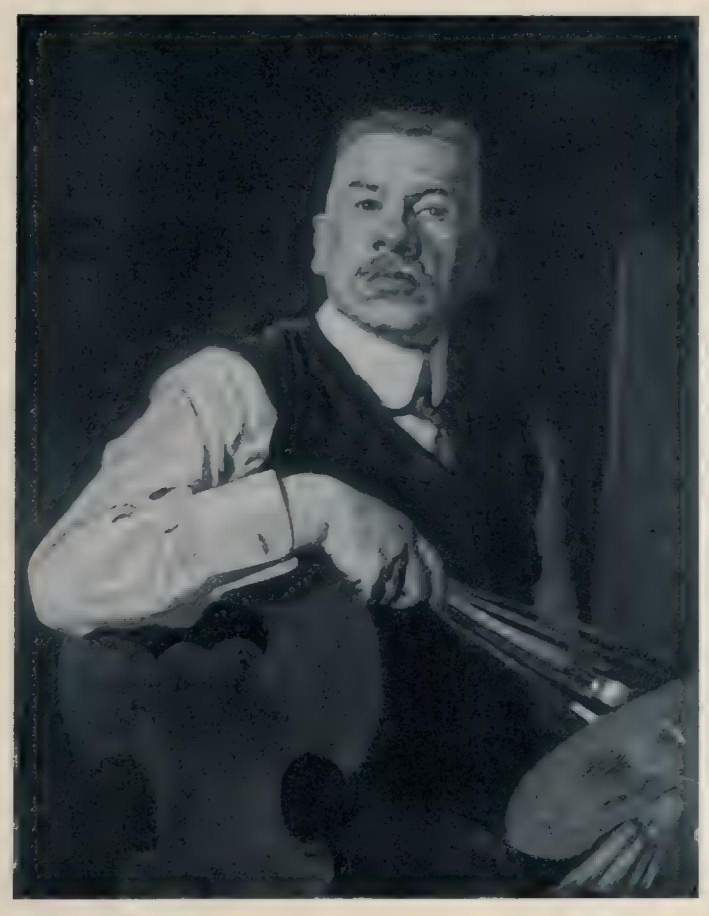
DIE XII. NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SCHWEIZ IN BERN

Die XII. nationale Kunstausstellung der Schweiz hat ihren Platz im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung angewiesen erhalten. Das hat zur Folge, daß ungeheure Menschenmassen ihre Bekanntschaft machen, die sonst mit Kunst wenig oder gar nicht in Berührung kommen. Was Wunder, wenn sie vor allem, was nicht die wohlbekannten Züge von Oel- und Farbendruck trägt, kopfscheu werden! Aber die Reaktion gegen die unabhängige neue Kunst hat auch noch andere Kreise ergriffen. Sie reicht bis in die Redaktionen und die Spitzen der eidgenössischen Behörden. Ihnen allen ist die „moderne" Schweizerkunst zu kühn, zu extrem, zu spielerisch, zu wenig echt. Leider werden keine Namen genannt. Man würde damit auch kaum sehr weit kommen. Von den wenigen kubistischen Versuchen abgesehen, die wohl nur ihrer farbigen Delikatesse und der Vollständigkeit halber zugelassen worden sind, dürften beim Kenner höchstens jene in den ausgetretenen Bahnen der Konvention saft- und kraftlos Dahinvegetierenden Anstoß erregen. Auf den Rest sind wir Schweizer stolz. Nicht weil ein Hodler, sondern vielmehr weil soviel Streben, Hoffnung und Können bei ihnen ist. Weil diese Basler, Berner und Genfer die Zukunft unseres Landes verkörpern. Der achte Saal mit den Werken der PAUL BARTH, EUGEN AMMANN, HEINRICH MÜLLER, EDUARD NIETHAMMER, PAUL ALTHERR und ARNOLD FIECHTER gehört zweifellos zum Schönsten der gesamten Landesausstellung. Die Bildnisse, Akte, Landschaften und Kompositionen dieser hochbegabten Jünger eines Cézanne, zu denen sich, als weitaus gestaltungsmächtigster, NUMA DONZE gesellt, sind Verheißungen, die nur ein Blinder übersehen und verkennen darf. Die Berner haben nach wie vor Amiet und Buri, Boß und Cardinaux, neben Hodler, gegen den und Amiet die Zungen und Anstrengungen der Reaktion wohl in erster Linie gerichtet sind, einzusetzen. HODLERS „Unanimité" mangelt es an Distanz. AMIET vermag den Vorwürfen leider nur mit seinem Bildnis der „Madame Rodo" wünschenswert zu begegnen. BURI überrascht mit einem Kostümbild „Politiker von 1847", BOSS mit einer ungemein delikaten Arbeit „Billardspieler", die mit seiner sonstigen Art wenig gemein hat. Die Genfer interessieren hauptsächlich durch die aparte Gruppe, an deren Spitze EMILE BRESSLER und die Brüder GUSTAVE FRANÇOIS und MAURICE BARRAUD stehen. Bressler vor allen hat schnell Schule gemacht. Seine stimmungsmächtigen, fein abgetönten Kompositionen symbolischen Charakters verraten einen eminenten Farbensinn, den die beiden ihm stark verwandten Barrauds mit ihm teilen. Ihnen am nächsten stehen GUSTAVE BUCHET und LUCIEN JAGGI. Ausgezeichnet ist OTTO VAUTIER vertreten. FERNAND BLONDIN imponiert durch die großzügige Fassung seiner im Kolorit sehr schönen Kompositionen. Ein neues, von Paris in-



ALBIN EGGER-LIENZ — DIE MAHLZEIT

Sommerausstellung der Münchner Secession



STANISLAUS LENTZ SELBSTBILDNIS
Sommerausstellung der Münchner Secession

spiriertes Talent ist HENRI DELUC. Mit feinen Arbeiten fallen ARMAND CACHEUX, DAVID ESTOPPEY, EMILE HORNUNG und GEORGES DE TRAZ auf. EDOUARD VALLET liefert einige seiner prächtigen Walliser Bäuerinnen, und seine Frau MARGUERITE VALLET-GILLIARD sekundiert ihm mit Bildern, in denen seine Meisterschaft durch ihre Ursprünglichkeit und Frische geadelt erscheint. Die übrigen Kantone treten im heurigen „Salon" auffallend stark zurück. Zürich vor allen, dessen bewährteste Maler: Würtenberger, Righini, Gattiker, Hummel, Rüegg und Widmann, merkwürdigerweise durch Abwesenheit glänzen. Die Arbeiten der HUBER, THOMANN und WEBER aber vermögen die hier klaffende Lücke nicht auszufüllen. Fortgeblieben sind auch Sturzenegger-Schaffhausen und Wyler-Aarau. Dagegen bieten dessen Kollegen BOLENS und BURGMEIER diesmal durchwegs Respektables. Aus Stampa in Graubünden schickt GIOVANNI GIACOMETTI eine sehr schöne nackte „Theodora" von dekorativer Pracht. Der Walliser EDMOND BILLE wartet mit einem wuchtig-monumentalen Kampf zwischen zwei Stieren vor nebelumwogter Alpenlandschaft auf, RAPHY DALLEVES mit einem wundervollen Ensemble von Mutter und Kind, ALBERT MURET mit einem scharmanten Kind im Bade. Unter den Luzernern ragen HODEL und ELMIGER hervor, unter den Waadtländern ALOYS HUGONNET (mit prachtvollen Blumenstücken), THÉOPHILE BOSSHARD, HERMANJAT, FRANÇOIS JACQUES, RENÉ MARTIN, unter den Tessinern ETTORE BURZI (Berta hat nicht ausgestellt) und AUGUSTO SARTORI, unter den Neuenburgern HENRY BLAILÉ und PAUL DONZÉ. Die Bouvier, Delachaux, Godet, Jeanneret und Meuron aber haben einer ominösen „Humanité" L. PAUL ROBERTS, einem himbeersaucigen Tierbild PHILIPPE ROBERTS und schwindsüchtig-blassen Landschaften RÖTHLISBERGERS Platz gemacht. Gutes und Vortreffliches steuerten die Schweizer im Ausland bei. Das Beste die Schweizer in Paris: FELIX VALLOTTON, ALEXANDER BLANCHET, CARL MONTAG, WILLIAM MÜLLER, MARTHA STETTLER, von den ältern: EUGÈNE BURNAND. Ernest Biéler hat es leider vorgezogen, fernzubleiben. Desgleichen Augusto Giacometti in Florenz, Fritz Burger in Berlin. Aus München haben sich LEHMANN, MARXER, WIELAND, KREIDOLF, HELEN HAEFLIGER, DORA HAUTH und HENRY NIESTLÉ eingestellt, aus Frankfurt ALEXANDER SOLDENHOFF, aus Hofheim OTTILIE ROEDERSTEIN. Insgesamt umfaßt die Ausstellung 577 Bilder. Darunter verstreut finden sich 106 graphische Arbeiten, über deren Qualitäten man sich am besten an der Leipziger „Bugra" informiert. In der graphischen Produktion der Gegenwart beansprucht die Schweiz schon längst einen ersten Platz. Von besonderem Interesse sind die mannigfaltigen Erzeugnisse der dekorativen Kunst, die im diesjährigen Salon zum erstenmal zu Worte kommt.

Eine eigene Publikation aber verdiente die herrliche Nachlaßausstellung des allzufrüh verstorbenen RODO VON NIEDERHÄUSERN. In ihm hat die Schweiz ihren gestaltungsmächtigsten und überragendsten Bildhauer verloren, eine Persönlichkeit, die, von Rodin ausgehend, nicht selten Rodin erreichte. Von den übrigen Plastikern seien CARL ANGST, LÉON BERGER, ALFRED BIBERSTEIN, ALICE BONER, FR. BOUVIER, LOUIS GALLET, HUBACHER, RICHARD KISSLING, METTLER, SARKISSOFF, BRUNHILDE SMITH und EDUARD ZIMMERMANN rühmend herausgehoben. Wie man vernimmt, sind fünfzig Prozent aller eingesandten Arbeiten zurückgewiesen worden. Wie manches davon mit Recht, wie manches mit Unrecht, das soll im Juli eine Ausstellung der Refüsierten (doch wohl nicht aller?!) in der neuen Galerie Neupert in Zürich dartun. Wir sind gespannt!

DR STEFAN MARKUS

DIE RÖMISCHE SECESSION

Seit zwei Jahren haben sich die italienischen Künstler in zwei Lager geteilt. Die einen auf Tradition und Althergebrachtes gestützt, bewahren etwas mehr die spezifisch italienischen Charaktereigenschaften. Die anderen, Feuergeister, unter dem direkten Einfluß deutscher und französischer Schule, führen den Kampf gegen das Genrehafte und Süßliche, woran die italienische Kunst der letzten Jahrzehnte so gelitten. Der Wille ist gut, das sieht man beim Betreten der Räume der Secession. Nur empfindet man zuweilen den Mangel eigener bodenständiger Kunst, und an ihrer Stelle erzwungene Originalität und bedingungsloses Nacheifern fremder Schulen, wie das der heutigen Kunst so häufig anhaftet. Und doch sind viel gute ehrliche Werke ausgestellt; eine lichtdurchflutete Frauengestalt ANTONIO MANCINIS, der den Müllerpreis erhielt, ein eigenartig pikanter weiblicher Akt mit grünen Strümpfen auf grünem Hintergrund von ALEARDO TERZI, Landschaften von ARTURO NOCI, ONORATO CARLANDI, TIZIANO DE LUCA CINQUE, FERRUCCIO SCATTOLA, LUIGI SCOPINICH, AUGUST LUEDECKE u. a. CAMILLO INNOCENTI hat einen ganzen Saal voll seiner farbenprächtigen, aber zu eleganten, zu weichlich empfundenen Bilder, deren eines ebenfalls den Müllerpreis erhielt. Dieselbe große Leichtigkeit im Beherrschen der Technik, dieselbe Oberflächlichkeit der Auffassung spricht auch aus den flotten, aber seelenlosen Porträts GIOVANNI BOLDINIS. Ganz im Sinne der modernen Spanier malt GIUSEPPE BIASI seine strengen, charakteristischen Bilder aus Sardinien. Eigentümlich stilvoll muten uns diese ernsten düsteren Gesichter und die melancholisch harten Linien der Landschaft an.



Verschiedene kleinere und größere Gruppen italienischer Künstler, die sich meistens nach ihrer engeren Heimat benennen, bringen eine Menge interessanter, teils noch ungeklärter Werke. Darunter fallen einige Bilder des römischen Malers GIORGIO DE VINCENZI durch ihre konzentrierte Leuchtkraft auf.

Die Skulptur ist verhältnismäßig schwach vertreten. Sie enthält Arbeiten von ARTURO DAZZI, GIOVANNI PRINI, MARIO DE MONTECECON, REMBRANDT BUGATTI, IVAN MESTROVIC, HANS FAULHABER, HEINRICH GLICENSTEIN u. a.

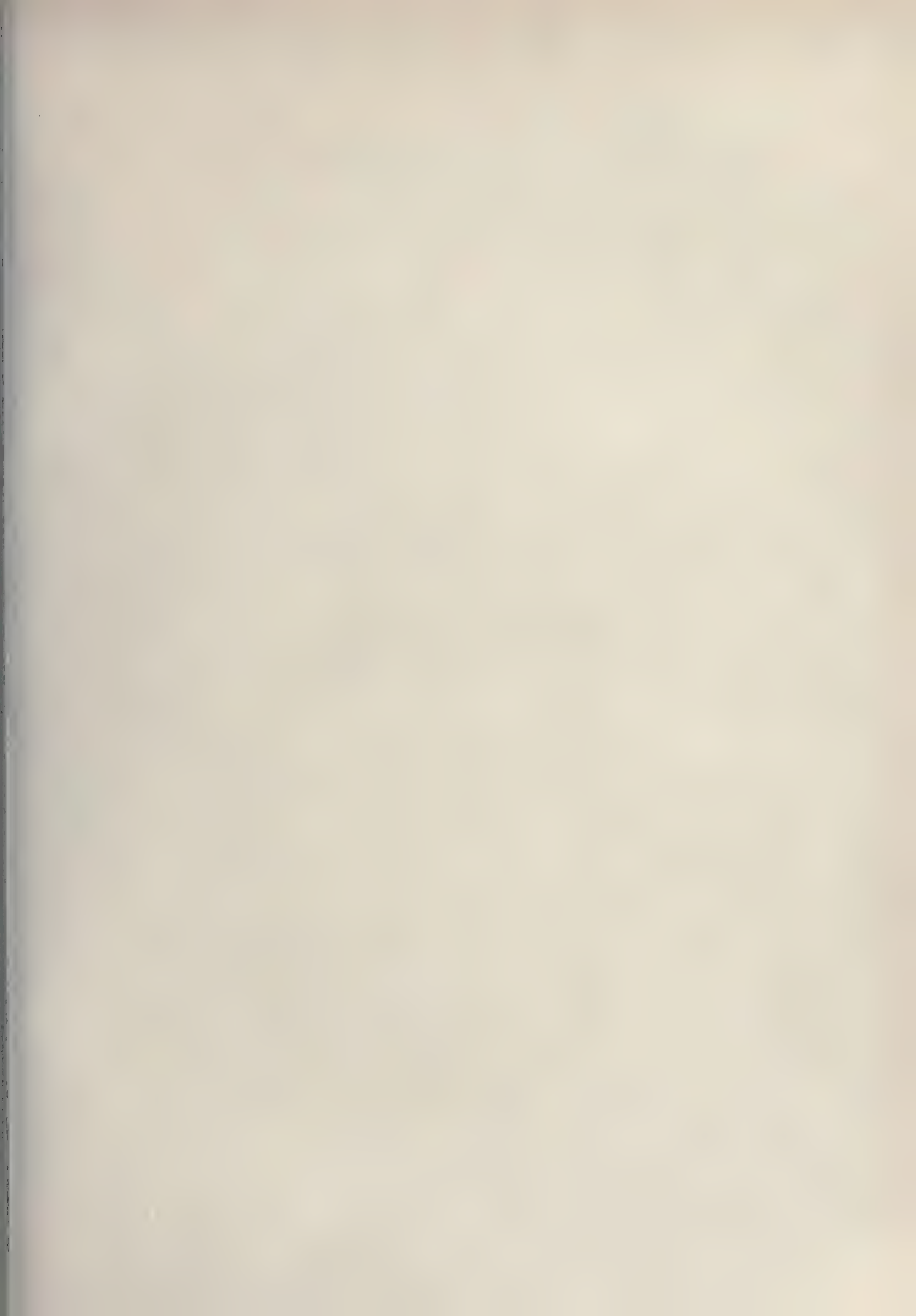
Den fremden Gästen hat man viel Platz gewährt. So hat der Bund österreichischer Künstler zwei in der Dekoration Dagobert Peches wundervoll ruhig und monumental wirkende Räume mit Wiener Kleinkunst, Holzskulpturen, Keramiken und Bildern von OSKAR LASKE, BERTHOLD LÖFFLER, FERDINAND ANDRI, EMIL ORLIK, sowie einem rassig raffinierten Mädchenbildnis GUSTAV KLIMTS. Der Verein russischer Künstler „Mir Iskousstva" enttäuscht mehr durch Qualität als Quantität des Gebotenen. Doch finden sich auch hier einige gute Werke, so ein allerliebstes Interieur von JOSEPH BRAZ, in wunderbar warmes Licht getaucht, und Landschaften von NICOLAS RÖRICH, BORIS KOUSTODIEFF, MITISLAW DOBOUGINSKI. Neben einigen Bildern von älteren Franzosen, wie ALBERT BESNARD (wundervoll durchgeführtes Familienporträt) und JACQUES EMILE BLANCHE („André Gide im Kreise seiner Freunde") figuriert ein Saal mit Arbeiten von HENRI MATISSE und PAUL CÉZANNE, aus dem Besitz des Hauses Bernheim Jeune in Paris: von diesem zarte Aquarell-Skizzen, von Matisse Gemälde voll wilder Farbenpracht. AUGUSTE RODIN hat eine geniale Skulptur „Die Bronzezeit", EMILE BOURDELLE ein Kinderköpfchen und eine Statuette, VICTOR ROUSSEAU einen Männerakt ausgestellt.

HELENE BARTH



HANS LINDL — PLAKETTEN

Sommerausstellung der Münchner Secession





Städtisches Museum, Leipzig

CARL STRATHMANN
DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE



CARL STRATHMANN

Von Walter Rothes

Diejenigen modernen Künstler, welche nicht auf der „breiten Heerstraße mit dem großen Haufen" wandeln, die nicht Mode gewordenen Richtungen und Gruppen anhangen, sondern ganz selbständig ihre eigenen Wege gehen, hatten von jeher mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, um ihrer Sonderart im herrschenden Kunstbetriebe Geltung zu verschaffen und ihren Werken auf dem Kunstmarkte Beachtung zu sichern. Nur wenigen war und ist es vergönnt, mit ihrer Eigenart zu siegen und für die Früchte ihres Schaffens jene Bewunderung weiter Kreise zu erzwingen, auf die sie, ihrer Bedeutung nach, Anspruch hatten. Zu diesen wenigen gehört zweifellos Carl Strathmann.

Kritik und Kunstfreunde sehen sich seit Jahrzehnten veranlaßt, sich mit Strathmanns bedeutender Eigenart, die immer wieder Neues und Aufsehen Erregendes gebiert, zu befassen. Weder in Nord- noch in Süddeutschland, wo er in München seinen Wohnsitz hat, kommen die Stimmen über ihn zum Schweigen. Einig ist man darüber, daß seine glänzende, bestechende Kunst im vollsten Sinne des Wortes „originell" ist. Man hat erkannt, daß Strathmann ein „Outsider" ist, der seine eigenen Wege geht, man hat seine Kunst als „sonderlich" charakterisiert und ihn als einen „Sonderling". Aber welche Elemente hat man nicht alle in seiner „originellen", „sonderlichen" Kunst gefunden? Welche Bestandteile will man nicht alle in dieses Malers „dekorativer", „ornamentaler" Kunst zusammengetragen wissen? Mosaikwirkung, byzantinische und assyrische Elemente, Erinnerungen an arabische Motive, an das Rokoko, Hinweise auf die Mystik der englischen Präraffaeliten und deren Ausläufer bis zu dem gespenstig grotesken Aubrey Beardsley — Strathmanns Mutter war eine Engländerin —, holländische, speziell javanische Eigentümlichkeiten — man hat ihn mit Jan Toorop verglichen —, nicht zu vergessen: Stilisierung nach Art der Japaner — all dies hat man in Strathmanns Kunst empfunden und entdeckt, all dies, harmonisch vereint, ist Strathmanns Stil.

Begreiflich ist es schon, daß eine so eigenartige und schwer zu entziffernde Künstlernatur zuerst nicht richtig erkannt und verstanden wurde, ja selbst von denjenigen nicht, die den jungen Kunstschüler ausbilden sollten. Es darf nämlich verraten werden, daß Carl Strathmann, der in den Jahren 1882—86 an der Düsseldorfer Akademie unter den Professoren Lauenstein und Crola studierte, von dort wegen „Talentlosigkeit" entlassen wurde. Das war schmerzlich, zumal der „Talentlose" ein Düsseldorfer Kind war, am 11. September 1866 in dieser schönen rheinischen Industriestadt als Sohn des Fabrikbesitzers und späteren Konsuls von Chile, Carl Strathmann, geboren wurde, wenn er auch den größeren Teil seiner Jugend und seiner Schulbildung in



C. STRATHMANN BAUERNHOF

der „großen Seestadt“ Leipzig genoß. Der wegen Talentlosigkeit von der Düsseldorfer Akademie Entlassene versuchte dann von neuem sein Glück in Weimar, wo er Schüler des Grafen Kalckreuth wurde, der die ausgesprochene künstlerische Individualität und besondere Eigenart in Strathmann erkannte und ihn unbehindert seiner eigenen Neigung folgen ließ. Nun folgten für den jungen Künstler einige Jahre ernsten Studiums in Weimar, bis Graf Kalckreuth Weimar verließ. Der Wegzug des Lehrers war auch für Strathmann der Anlaß, die anregende kleine Residenzstadt zu verlassen; er siedelte nach München über, schlug dort sein Atelier auf und stellte sich, wenn möglich, noch mehr als bisher auf eigene Füße.

Einen Namen schuf hier dem Künstler zunächst seine „Salambo“, jetzt im Besitze des Großherzogs von Weimar. Bei ihrem Erscheinen 1896 erregte sie einen wahren Sturm für und wider den Meister. Von keiner Seite Widerspruch erfuhr dagegen die bald darauf bei Hanfstaengl unter dem Namen „Fin de siècle“ erschienene Karikaturenmappe. Hier jubelte ihm alles zu, Künstlerkollegen wie Laien. Alsbald gehörte er zu den beliebtesten Mitarbeitern der „Fliegenden Blätter“. In der Tat ist Strathmann, der witzsprudelnde Rheinländer, in der köstlichen Eigenart seines gezeichneten und gemalten, niemals frechen, auch dort, wo er satirisch wirkt, immer harmlosen Humors unübertroffen. Wie nicht nur das von reichster Phantasie zeugende Motiv, sondern auch die



C. STRATHMANN DIE SCHLANGENBRAUT

Technik, das Ornamentale, die kapriziöse Linie, die ausdrucksvolle Arabeske gleich und entsprechend humoristisch wirken, darin liegt bei Strathmanns Kunst gewordenen drastischen Einfällen das sonst unerreichte Besondere. Man müßte zu ausführlich werden, wollte man im einzelnen zergliedern, wie köstlich Strathmann die Legion reizvoller Anekdoten, die in seiner überquillenden Phantasie gereift sind, mit Pinsel oder Stift festgehalten hat. Wie einzigartig kommt es zum Ausdruck, wenn er die Langeweile des „Spaziergangs“ einer Parvenüfamilie charakterisiert, wenn „Hofnarr“ und Amsel in bitterem Ernst zum Musikunterricht sich vereinen (Abb. S. 514), wenn der Künstler ein „Bauernrennen auf Schweinen“, das „Idyll“ eines Fauns mit Amoretten, den „Festzug“ lustiger Festbrüder, frierende „Musikanten im Schnee“, wilde „Bacchanten“, „Die sieben Schwaben“ in schärfster Charakteristik aller Typen, aller Linien und alles reich verwandten Ornamentalen zu ganz aparten, eben nur einem Strathmann möglichen, stilisierten Humoresken zwingt. Neuerdings hat sich der Künstler in zwei verschiedenen Variationen, auf einem großen und einem kleinen Bilde mit dem berühmten Don Quichotte und dessen Diener Sancho Pansa befaßt. Wie der lange dürre „Ritter von der traurigen Gestalt“ auf einem hageren Klepper, gefolgt von seinem getreuen rundlichen Knappen, durch die Kornfelder sprengt, um gegen Windmühlen zu kämpfen, ist wohl niemals stimmungsgemäßer in der bildenden Kunst festgehalten worden als hier von Strathmann (Abb. S. 508).

Ein humoristisch-grotesker Zug herrscht so stark in unseres Meisters Talent, daß er überhaupt von seiner Kunst kaum zu trennen ist. Läßt sich ein Stoff nur irgendwie nach dieser Richtung hin verwerten, so kann er solcher Ausnützung bei Strathmann nicht entgehen. So erinnern in des Malers großem Werke „Letzter Ansturm“ (Abb. Jahrg. 1906/7, S. 453) die stürmenden Landsknechte, — gründlich durchgearbeitet in Form, Bewegung und Linie, — an beste Holzschnitte altdeutscher Meister, aber wie alle zum Wutgeschrei den Mund aufreißen, und wie dieselben stereotypen Linien,



C. STRATHMANN DON QUICHOTTE

scheinbar zahllos, immer wiederkehren, so etwas läßt denn doch wieder an Stelle des heroischen, mächtigen Untertons ein Satirisch-Groteskes für den Eindruck des Beschauers das letzte Wort reden. Läßt der Künstler in einem Gemälde Sankt Franziskus den Vögeln predigen (Abb. Jahrg. 1912/13, S. 501) und stilisiert er dabei Bäume, Blumen und die gefiederten kleinen Sänger mit so erlesenem, bis in das kleinste gehendem Pinsel, daß diese gemalte Poesie wahrhaft entzückt, so drängt ihn doch seine Neigung zum Grotesken, die heilige Einfalt im Kindergemüt des Seraphs von Assisi in dessen Gebärden so stark zu betonen, daß aus der lyrischen Romanze eine Parodie wird. Ja selbst gegenüber Stoffen, wo ihn Ernst und Erhabenheit der Handlung dazu zwingen, das Groteske vom Motiv ganz fern zu halten, da ringt es sich im Kostümlichen, Dekorativen, Ornamentalen doch noch irgendwie und irgendwo durch. Nicht anfechtbar, aber doch ein Groteskenspiel ist es auch, wenn bei seiner großen „Kreuzigung" (Abb. S. 513) das aus den Fußwunden Christi fließende Blut eine ganz regelrechte ornamentale Zickzackzeichnung bildet, die eine sehr starke Aehnlichkeit mit der Form der Dornenkrone auf dem Haupte hat.

Noch inniger als das Groteske ist das Ornamental-Dekorative in Strathmanns Kunstübung unlösbar verwoben. Auch seine Menschen sind ihm Arabesken, so die Heidenfürsten als solche in seiner „Anbetung der heiligen drei Könige" nicht minder als die Perlen und Stickereien, welche ihre Königsmäntel überranken, Maria und ihr Kind nicht weniger als die gelben Rosen, die von der Gottesmutter Laubensitz sich gittergleich über weite Bildstrecken hinspinnen (Abb. geg. S. 505). Man muß schon in das Quattrocento zurückgreifen, zu den Fresken eines Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz, um einem ähnlichen phantastisch dekorativen Ueberschwang bei Behandlung des gleichen Themas zu begegnen. — Synthesen aus weiblichem Akt, Blumen, Goldstickereien, Perlen, aus schillernder Hautfläche, groteskdekorativen Linien und buntleuchtender Mosaikornamentik sind Strathmanns monumentale Verherrlichungen der wollüstigen „Salome",



C. STRATHMANN MAGDALENA



C. STRATHMANN PFAU

die das blutende Haupt des Täufers aus der dargehaltenen Schale hebt (Abb. Jahrg. 1903/4, S. 569), der von Zeus geliebten „Danae“ im Goldregen (Abb. Jahrg. 1908/9, geg. S. 441) und der von Python begehrten karthagischen Heldin „Salambo“ aus Flauberts gewaltigstem aller geschichtlichen Romane. Die gleiche bestechende Juwelentechnik fügte Perlen, Rosen und Ranken in verstricktem Linienspiel um und neben den schimmernden Leib der wahrhaft königlichen „Schlangenbraut“ (Abb. S. 507), die, wie beschwörend vor dem sich reckenden, emporzüngelnden Liebhaber steht. Die Sternennacht, der Weihrauch, der aus zwei Opferschalen steigt, erhöhen die Mystik dieser Phantasie. Strathmann in den Fußstapfen eines Dante Gabriel Rossetti! Und noch eine ganze Reihe weiterer Gemälde — so die personifizierte „Eitelkeit“ (Abb. S. 515) — behandelt Strathmanns Lieblingsproblem: flächenhafte weiche Körperlichkeit in reichster Umrankung von Perlen und Blumen und in der Fülle linearen und mosaizierten dekorativen Schmucks, bei milden und doch bunt leuchtenden Farben,



C. STRATHMANN ROSEN



C. STRATHMANN FELDER

harmonisierend schwelgen zu lassen. Weil für Strathmann der weibliche Akt — mit dem männlichen hat er sich kaum beschäftigt — nur als schmiegsamer Umriß, als schillernde Hautfläche Bedeutung hat, so darf man sagen, daß kein Künstler den weiblichen Akt freier von allem Sinnlichen, gleichsam reiner gibt als er. Welch ein divergierender Abstand von der Aktauffassung anderer Maler, welcher Gegensatz zu der „Fleischeslust“ eines Rubens, eines Corinth! Ist der Künstler aber einmal in einem besonderen Falle durch den Stoff gezwungen, seiner Darstellung des Weiblichen einen grausigen Beigeschmack zu geben, wie etwa, wenn er „Judith“ malt, die dem Holofernes das Haupt abgeschlagen hat und mit wahrer Wollust auf ihr Opfer schaut, so bleibt der Akt in gleicher Weise vornehm und keusch empfunden, und alles Zynische ist im Gebärdenspiel angesammelt.

Besonders zu interessieren vermag Strathmann als Landschafter. Alle seine technischen Finessen verleugnet der große Stilist auch dann nicht, wenn er sich ganz der Natur hingibt, den weichen Tönen einer schwellenden Wiese oder der Märchenstimmung des Waldes, wenn der „Waldbach“ geschwätzig murmelnd an Bäumen mit zitternden Aesten vorbeirauscht, oder im Winter ein Weltmeer von Schneeflocken das kahle Geäst ragender Baumriesen wie toll umwirbelt (Abb. S. 514). In anderen Landschaften verschwindet der „Stilist“ völlig vor dem „Stimmungsmaler“, der großzügig das Walten der Naturelemente erfaßt. Gerade an diesen durchweg neuen Landschaften sieht man, was für ein starker Könner, was für ein feiner Kolorist und überhaupt was für ein potenter Maler dieser Künstler ist. Allen Respekt empfindet man vor einem groß-



C. STRATHMANN FAUN UND SCHLANGE

empfundenen, unheimlich leuchtenden Sturmbilde, vor einem „Frühlingszauber im Walde“, vor einer schwermütigen „Herbststimmung“, vor einer „Abendglorie“, die einen starren Tannenforst geheimnisvoll durchglüht, und vor anderen Bildern mehr, die alle einen reinen und tiefempfundenen Natureindruck ohne jeden Traum- und Stilschnörkel meisterhaft zum Ausdruck bringen. Bei wiederum anderen Landschaften rinnen die beiden Richtungen des „stilisierten“ und des „stimmungsvollen“ Naturalismus pikant ineinander, indem hie und da in eine heitere oder ernste Naturstimmung der Blumenflor etwa mosaikartig mit dem Pinsel daraufgestickt ist, so wenn der Föhn durch die mit bunten Frühlingskindern, Mohnblumen, Korn, Aehren reich besäeten „Felder“ streift (Abb. S. 511), wenn ein im blühenden Wiesengrund versteckter „Bauernhof“ uns traulich einlädt (Abb. S. 506).

Es ist eine wirkliche Freude, das vollsaftige Talent Strathmanns auch außerhalb des Gebiets der Stilisierung erstrangig wirken und so sich verjüngen zu sehen, denn er beschränkt seine neue Technik, einen breiteren Pinselstrich, eine duftigere Farben- und Tongebung nicht nur auf Landschaften, wie seine „Vase mit gelben Rosen“ beweist (Abb. S. 510). Und doch möchten wir alles mit der „neuen Technik“ Gemalte am liebsten als „gelegentliche Ausnahmen“ verstanden wissen. Sich selbst wird Strathmann treu bleiben, aus seiner Haut wird er nicht dauernd fahren. Vor allem muß und wird er sich darüber klar sein: Einzig, unver-



C. STRATHMANN — KREUZIGUNG



C. STRATHMANN WINTER

gleichlich und unnachahmlich ist Strathmann nur als *Stilist.* Verweisen wir nur noch auf drei Blüten aus dem reichen Garten der stilisierenden Kunst des Künstlers: „Kampf zwischen Faun und Schlange“, „Pfau“ (Abb. S. 512 u. S. 510), „Negerkopf“. Solche minutiös durchgeführte, grotesk phantastische, dekorativ und farbig glänzende Stilistik hat im Bereiche der zeitgenössischen Malerei in ihrer Art nicht mehr ihresgleichen.

Als selbstverständlich möchte man es erachten, daß einem so dekorativen Künstler unser modernes Kunstgewerbe viele Anregungen verdankt. Aber erst seit einigen Jahren hat der Meister den Aufforderungen, die ihn drängten, sich am allgemeinen Wettstreit der modernen kunstgewerblichen Bewegung zu beteiligen, nachgegeben. Und meist auf direkte Bestellung hin sind Entwürfe für Tapeten, Buchumschläge, Randleisten, Seidenstoffe usw., auch für einen Theatervorhang von ihm gefertigt. Wie gerade Strathmanns Begabung sich für „Innendekoration“ eignet, beweist seine ganze Kunst, belegt aber auch ein Besuch in seinem Atelier. Die von ihm selbst entworfenen Möbel haben ihren eigenen Stil, der sofort an die glänzende Juwelentechnik, die aus seinen Bildern leuchtet, gemahnt. Sonst so langweilig erscheinende weiße Möbel sind mit gehämmerten, breiten Messingbeschlägen geziert und mit dicken Messingnägeln in kräftigen Mustern geschmückt. Wände und Tische zieren prächtige Applikationsbehänge und Stikkereien in höchst geschmackvollen Farbenzusammenstellungen.

C. STRATHMANN HOFNARR

Eine ganze Reihe von Bildern Strathmanns ist, von Verehrern seiner Sonderart angekauft, in Privatbesitz übergegangen. Seine „Heiligen drei Könige“ besitzt das Leipziger Städtische Museum, seine „Musikanten im Schneegestöber“ das Kaiser Friedrich-Museum in Posen. Aber wünschen möchte man noch dem Künstler den Mäzen und Bauherrn, der ihm im größten Maßstabe



C. STRATHMANN
EITELKEIT

und einheitlich eine kühn und bunt stilisierte Welt an die Wände zaubern ließ, der diesem in seiner Sonderart einzigen Meister, der mit solcher schier unerschöpflichen Phantasie und mit solchem überreichen dekorativen Talent ausgestattet ist, verhülfe, Villen, Paläste, Hallen und Festsäle mit den Wundern seiner Farbenwelt zu schmücken.

PERSONALNACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der k. k. Regierungsrat, Professor Dr. FRIEDRICH DÖRNHÖFFER, bisher Direktor der K. K. Staatsgalerie in Wien, ist zum Generaldirektor der bayerischen Staatsgalerien ernannt worden. Dörnhöffer tritt damit das Erbe Hugo von Tschudis an, das inzwischen unter der als etwas provisorisch empfundenen Leitung und Obhut von Professor Toni Stadler und Professor Konservator Dr. Braune gestanden. Man erinnert sich, daß schon nach Tschudis Tod in Verhandlungen mit Dörnhöffer eingetreten worden war, aber es konnte damals kein befriedigendes Resultat herbeigeführt werden. Nun sind diese Verhandlungen wieder aufgenommen worden mit dem Erfolg, daß Dörnhöffer nach München geht. München gewinnt damit eine hervorragende Kraft, die für eine bedeutungsvolle Entwicklung der bayerischen Galerien, besonders der beiden Pinakotheken, alle Garantien gibt. Dörnhöffer, der im Jahr 1909, bis dahin Kustos an der Hofbibliothek in Wien und mit der Leitung der Kupferstich- und Handzeichnungssammlung der Hofbibliothek betraut, die „Moderne Galerie“, jetzt K. K. Staatsgalerie, in Wien übernahm, hat diese einst so wirre Sammlung zu einem prachtvollen Organismus ausgebaut. Im Novemberheft 1912 dieser Zeitschrift sind die Verdienste Dörnhöffers um die Moderne Galerie und die Verbesserungen und Veränderungen, die er an der Sammlung vornahm, eingehend gewürdigt worden. Auch gelegentlich der Anordnung der österreichischen Abteilung auf der Weltkunstausstellung in Rom 1912 bewies Dörnhöffer sein organisatorisches Talent und seine eminent glückliche Hand in der Auswahl echter künstlerischer Qualität. Dörnhöffer ist durchaus Museumsbeamter und so völlig mit seinen musealen Forschungen und organisatorischen Maßnahmen beschäftigt, daß er nur wenig Zeit zu literarischen Arbeiten findet. Wir kennen demzufolge nur einige Editionen von ihm (die Handschrift des Hortulus animae aus der Wiener Hofbibliothek, Albrecht Dürers Fechtbuch) und Aufsätze in Fachzeitschriften, die sich besonders mit der älteren fränkischen Malerei beschäftigen, ein bevorzugtes Forschungsgebiet Dörnhöffers, der selbst Franke, gebürtiger Bayreuther, ist.



C. STRATHMANN DER TRAUM

STUTTGART. Am 22. Juni ist in Cannstatt im Alter von 53 Jahren der Kunstschriftsteller HERMANN TAFEL gestorben. Lange Jahre hindurch durfte sich unsere Zeitschrift der Mitarbeit dieses Mannes, der dem Kunstleben seiner engeren, schwäbischen Heimat so große Dienste geleistet hat, erfreuen. Tafel ist aus der Kunst hervorgegangen. Anfang der achtziger Jahre war er Schüler der Münchener Akademie, wo er sich vielfach Anerkennung und Preise errungen hatte. Aber die leidige Brotfrage ließ ihn zur Xylographie, auf welchem Gebiete er ebenfalls Auszeichnungen errang, übergehen, um ihn dann einige Zeit später ganz dem Beruf des Kunstschriftstellers zuzuführen. Er hat für diesen Beruf ein umfassendes Wissen und ein wirkliches Verhältnis zur Kunst mitgebracht. Als Kritiker unbeeinflußbar, nie von persönlichen Motiven abhängig und immer nur der Sache dienend, hat er der schwäbischen Kunst unvergeßliche Pionierdienste geleistet. Es sei nur daran erinnert, daß er es war, der künstlerische Erscheinungen wie Pleuer und Reiniger als Erster voll erkannte, um ihnen mit nimmermüdem Eifer schließlich zu der verdienten Anerkennung zu verhelfen. Wie in diesen beiden Fällen hat er so manches andere junge Talent gefördert. Es gibt wohl keine künstlerische Frage, die die schwäbische Hauptstadt bewegt hat und in welcher nicht auch Hermann Tafel mit seiner tapferen Feder, immer um dem wahrhaft Künstlerischen und Gesunden in der Kunst zum Erfolg zu verhelfen, eingegriffen hätte. Gerade das letzte Jahrzehnt, welches der schwäbischen Hauptstadt eine so große Entwicklung auf künstlerischem Gebiet gebracht hat, fand ihn unermüdlich auf dem Posten. Nicht nur durch ihren unbestechlichen Inhalt, sondern auch durch die Form haben sich die Tafelschen Kritiken ausgezeichnet, und so hat er der Kunst manchen, der ihr sonst wohl gleichgültig gegenüberstand, gewonnen.



KARL ALBIKER — TÄNZERINNEN

Ausstellung der Neuen Münchner Secession

DIE NEUE MÜNCHNER SECESSION

Von M. K. Rohe

Ueber ein Jahrzehnt ist nun das Wort vom Niedergang Münchens als Kunststadt schon im Umlauf. Und ist es auch Unfug und Konkurrenzmanöver, wenn man glauben machen will, daß wir demnächst überhaupt ausgeschaltet seien, so soll man die Sache doch ja nicht auf die leichte Schulter nehmen und sich warnen lassen durch die Beobachtung, daß München nicht mehr auf einer Höhe steht, wie ehedem. Wenn auch die „niedergehende“ Stadt, dank ihrer alten Tradition und Kultur, noch auf lange hinaus mehr künstlerische Kraft in sich aufbringen wird, wie jede andere deutsche Stadt, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß unsere Kunstpolitik seit Jahren die denkbar schwächlichste ist und wir an einer folgenschweren Verzettelung unserer künstlerischen Kräfte kranken. Das läßt sich durch den Hinweis auf ein Beispiel leicht erweisen. Wie viel hat nicht allein die kleine Gruppe um Liebermann in Berlin durch tüchtige Organisation (die natürlich nicht nur eine äußere war) erreicht, und wo haben wir die Parallele dazu in München, obgleich wir doch mindestens über die doppelte Anzahl gleichstarker Begabungen verfügen, wie jener Kreis sie umschließt. Es ist irrig, zu glauben, daß es genügt, die Talente einfach zu besitzen; Tatsache ist, daß auch in der Kunst summierte Kräfte eine ganz andere Wirkung tun, wie im einzelnen, und nirgendwo unterliegt die Einzelkraft leichter sich entgegenstellender Gleichgültigkeit und Stumpfheit wie in dem schwierigen, stets von neuem zu führenden Kampfe um das Gute in der Kunst. Wir lassen in München, in oft gerügter Gemütlichkeit und Unwachsamkeit, die Dinge viel zu sehr gehen, wie sie eben gehen und unsere tüchtigsten künstlerischen Kräfte (auch auf anderen Gebieten ist das ähnlich) kommen infolge der herrschenden Situation (die sie übrigens selbst mitverschuldet haben) immer mehr ins Hintertreffen, während rings umher die Mittelmäßigkeit sich breit macht und herrscht.

Nun hat sich aus einigen Mitgliedern der Alten Secession und solchen der aufgelösten Gruppen „Sema“, „Scholle“ und „Neue Künstlervereinigung München“ eine „Neue Secession“, die ihre erste Ausstellung in der Galeriestraße veranstaltet, gegründet. Man knüpft an diese Gründung gute Hoffnungen und, wie sie sich zunächst anläßt, scheint sie die Hoffnungen auf einen neuen



JULIUS HESS BLANCHE

Ausstellung der Neuen Münchner Secession

Aufschwung des Münchner Kunstlebens auch durchaus zu rechtfertigen. Da einen die Erfahrungen der letzten Jahre jedoch etwas skeptisch gestimmt haben, scheint es mir nicht unangebracht, wenn man den guten Wünschen, die man dem neuen Unternehmen entgegenbringt, gleich auch einige kritische Bemerkungen zufügt, die dazu dienen sollen, das neue Unternehmen vor dem Umhersteuern im Nebel zu bewahren, das für die meisten Neugründungen der letzten Jahre so verhängnisvoll war.

Vor allem muß man die Neue Secession davor warnen, nicht wie es vorderhand noch zu sehr den Anschein hat, sich dabei zu begnügen, nur ein Sammelplatz moderner Elemente sein zu wollen, ohne strengste Sichtung in bezug auf Qualität und Zielstrebigkeit. Wir stehen heute nicht mehr in den ersten Anfängen der modernen Bewegung; sie liegen immerhin schon etwas zurück und für den Sehenden beginnen sich heute schon die Wege zu klären, auf denen es allein vorwärtsgehen kann. Gesinnungstüchtigkeit allein tut es da nicht mehr, und wenn man wirklich Ernst machen will mit einer neuen „Vergeistigung“ der Kunst, so darf man sich nicht lediglich bei formalistischen Uebungen bescheiden, sondern muß erneute Durchgeistigung der ganzen künstlerischen Persönlichkeit fordern. Hierin sehe ich trotz großen formalen Errungenschaften das Elend der Kunst von heute: daß man ihr zu sehr von außen beizukommen sucht, statt von innen, und ein zu ausschließliches Vergnügen an dem „pleasant parlor game“ des reinen Formerlebens findet,



Ausstellung der Neuen Münchner Secession

ALBERT WEISGERBER
ABSALOM



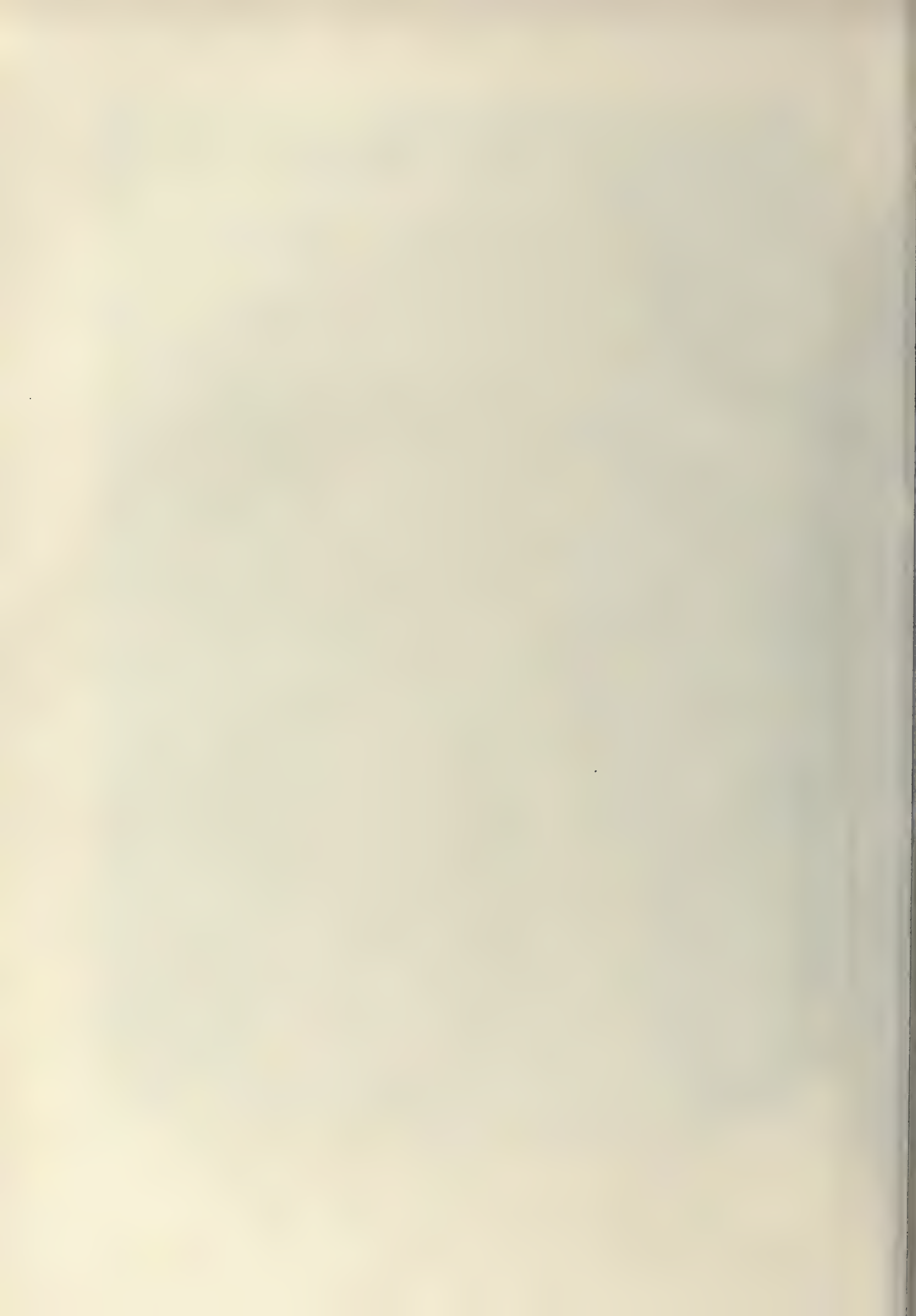
Ausstellung der Neuen Münchner Secession

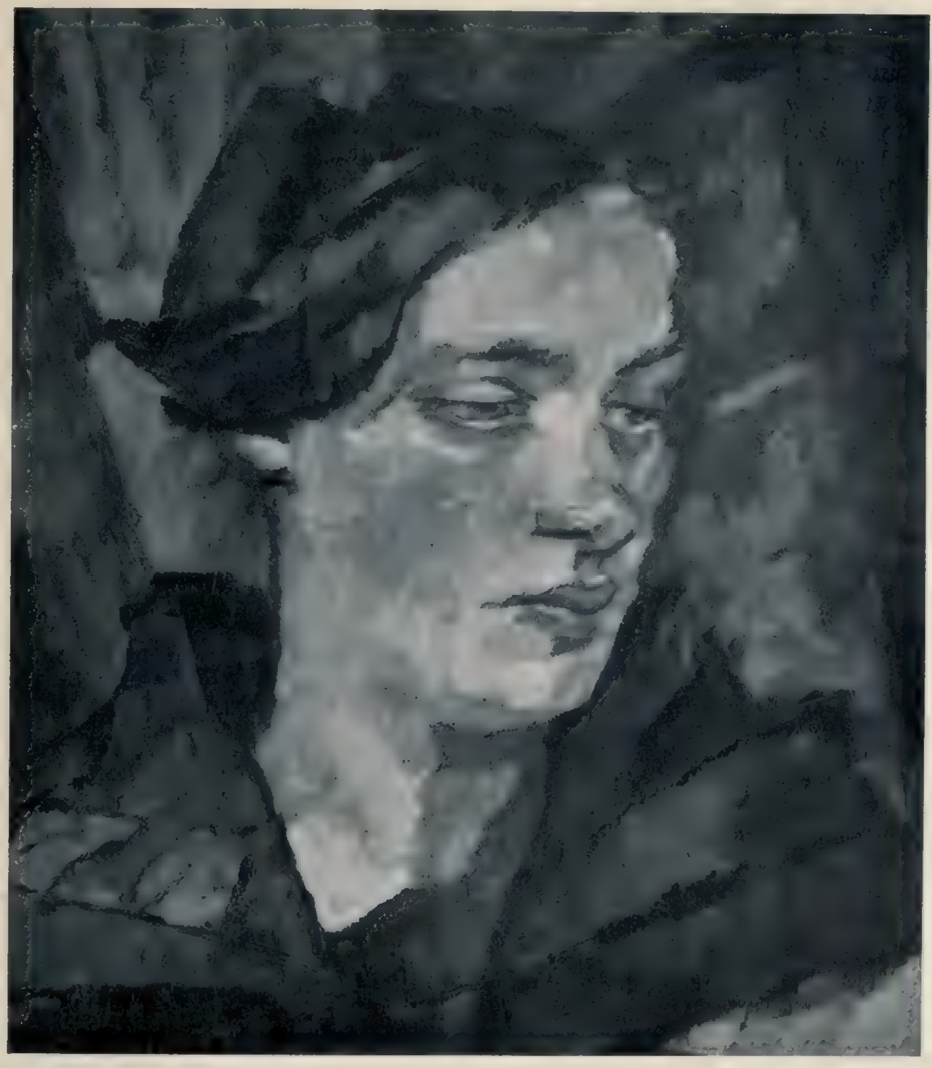
BERNHARD BLEEKER
HERRENBILDNIS



Bernhard Bleeker sculp

Bildnisbüste





WALTER PÜTTNER — MÄDCHENKOPF
Ausstellung der Neuen Münchner Secession

dem „angenehmen Gesellschaftsspiel", wie Shaw es irgendwo so richtig bezeichnet.

Die Neue Secession hat in einem von ihr verausgabten Prospekt zwar das Prinzip der Qualität als leitendes aufgestellt, aber trotzdem ihre erste Ausstellung Werke von vorzüglicher Qualität in sich birgt, glaube ich doch, daß sie über die Qualitätsfrage noch nicht streng genug denkt. Mag es auch bei einem ersten umfassenderen Zusammenschlusse der künstlerischen Jugend zu einer Ausstellung angehen, daß man, um den berechtigten Willen zur Modernität zu betonen, auch eine Reihe Arbeiten aufnimmt, die nur extrem sind, ohne daß sie irgendwelchen höheren inneren Wert besitzen, so sind, wie die Sache heute läuft, solche Unterstreichungen für die Dauer doch nicht zu empfehlen. Bringt das Aeußerste, wenn ihr wollt, an Form und Ausdruck, aber vergeßt nicht, es vorher auf seinen Gehalt hin zu prüfen!

Um nicht mißverstanden zu werden, möchte ich aber doch bemerken, daß ich andererseits wieder den Willen zur Modernität in der Ausstellung nicht rein genug zum Ausdruck gebracht finde. Bei Veranstaltungen solcher Art ist ein zu allgemein gehaltenes Programm nicht von Nutzen; die Fahne, um die sich die Verbündeten scharen sollen, muß da doch mehr nach einer Richtung wehen; es ist das eine Forderung taktischer Erfahrung und ein zu breit angelegter Weg taugt hier nicht.

Einverstanden kann man sich mit der Regelung der Juryfrage erklären, die in der Weise gelöst ist, daß wohl bei der Aufnahme eines Mitgliedes strenge verfahren werden soll, dieses aber dann, beim Entscheid über die von

ihm vorzuzeigenden Werke, volle persönliche Freiheit hat. Dadurch mag in die Ausstellungen manche Arbeit kommen, über deren Wert sich ihr Erzeuger vielleicht in einem Irrtum befindet, jedenfalls aber gibt sie über sein derzeitiges Wollen und Streben Aufschluß. In der gegenwärtigen ersten Ausstellung spürt man übrigens deutlich den ernsthaften Willen jedes einzelnen durch, nur von seinem Besten zu geben.

Den Stamm der Neuen Secession bilden hauptsächlich ein paar ehemalige Mitglieder der alten Secession, dann der Künstlervereinigung „Sema", der „Scholle" und der Neuen Künstlervereinigung Münchens, welch letztere alle, mit Ausnahme der Scholle, sich nach kurzem Bestehen als kleinere Gruppen wieder aufgelöst haben. Führer des Verbandes ist Albert Weisgerber und als Ausstellungsgäste hat man sich bekanntere Moderne aus Berlin und anderen deutschen Städten geladen.

Ein Unterschied fällt einem sofort bei den Künstlern von Nord und Süd ins Auge: erstere sind im allgemeinen programmatischer, fremden Einflüssen zugänglicher, kühler, nüchterner, ja teilweise sogar roh und barbarisch, letztere dagegen wohl kultivierter, empfindsamer und bodenständiger, dafür aber streckenweise auch weniger kühn und von konservativerer Haltung. Die stärkeren Könner sind durchschnittlich die Süddeutschen und die in Süddeutschland lebenden Künstler; mehr Zielstrebigkeit, wenn auch nicht immer in erfreulicher Form, legen die Norddeutschen an den Tag.

Von den Münchnern ragt unter den Malern in erster Linie WEISGERBER hervor, der zwei große Bilder „Absalom" (Abb. S. 519) und „Vorstadtszene" bietet. Künstlerisch ausgeglichener ist wohl die letzte, die in ihrer sachlichen Unmittelbarkeit und Ruhe und der großzügigen, aber doch aufs Aeußerste differenzierten Farbstellung von fast monumentalem Eindruck ist, bedeutender aber an Inhalt und Form und von suggestivem Bau ist die biblische Darstellung, obgleich man bei ihr die eine oder andere Unmöglichkeit des Vorganges mit in den Kauf nehmen muß. JAGERSPACHER bietet in der „Auferstehung", die schon früher bei Caspari zu sehen war, gleichfalls eine bewundernswerte Leistung (Abb. S. 525); das Bild ist nicht eben revolutionär in Technik und Malweise, aber es steht, was besser ist, jenseits formaler Fragen überhaupt und packt durch die dem Thema gemäße koloristische Glut und die kühne Behandlung von Bewegung und Beleuchtung. Auch der Frauenakt des gleichen Künstlers steht in seiner ganzen Haltung noch mehr der älteren Münchner Malerei näher, wie neueren Farb- und Formanschauungen, aber er ist reicher farbiger Werte voll und breit angelegt und wie alles, was dieser Maler macht, innerlich stark beseelt. Sehr reif tritt PÜTTNER, das ehemalige Schollemitglied, auf. Er erreicht, insbesondere in dem Mädchenkopf, aber auch in seinen zwei übrigen Arbeiten eine Stärke des Malerischen, die ihn zu Trübner in Parallele bringt (Abb. S. 521). CASPAR kommt immer mehr zu Wucht und Geschlossenheit des Ausdrucks; diesmal ist die „Flucht Lots" seine Meisterleistung, ein imposantes Stück ohne Zweifel (Abb. S. 523). SCHARFF, der auf der Ausstellung hauptsächlich in seiner Eigenschaft als Plastiker zu würdigen ist, besitzt auch in den malerischen und graphischen Arbeiten, die er in charakteristischer Auswahl vorführt, eine stark plastische Kennzeichnung. Sein „Abend", ein schon von früher her bekanntes Werk, ist von faszinierendem Reiz und ernster, hieratischer Haltung, auch die kleine Studie mit den drei Körpern prägt sich ein; sie erzielt stärkste Formrundung mit den allereinfachsten Mitteln. Von Scharff stammt auch das gute Plakat der Ausstellung. UNOLD ist in seinen Porträts und Bildern von fast nüchterner Sachlichkeit. Es ist mehr das zeichnerische als das farbige Element, was in seinen Arbeiten sich vorschiebt, und er reduziert die Dinge und den sie umgebenden Raum auf die einfachsten Wesensbeziehungen, aber diese Verdichtungen und Reduktionen des Ausdrucksgehaltes auf ein Letztes sind von stark nachwirkender Kraft und haften sich fest dem Gedächtnis an. Vor allem geht einem diesmal des Künstlers Bildnis einer Dame in gelbem Kleide nach. NOWAK lernt man in der Schau von einer neuen Seite nicht kennen, aber seine drei Einschickungen sind vortrefflich wie immer, von raffinierter, pastellartiger Farbe und in der Bewegung der Linien von großem Charme. HESS gibt sich, wenn auch nicht anders in seiner Art wie sonst, so doch von seiner besten Seite. Seine drei Bildnisse sind feine malerische Gaben und besonders harmonisch und vornehm darunter ist das Frauenporträt „Blanche" (Abb. S. 518). Ein bisher wenig bekannter Jungmünchner TEUTSCH, der sich in zwei Landschaften als feiner Stimmungsmaler und Poet entpuppt, überrascht ebenso wie BLEEKER, den man bisher nur als starken Bildhauer kannte, der aber diesmal, wenigstens meinem Erachten nach, durch seine gemalten Porträts die auch auf der Schau anwesenden plastischen beinahe in den Schatten stellt (Abb. S. 520).

Von norddeutschen Malern zeichnen sich vorab RÖSLER, PECHSTEIN, MOLL und der Hamburger NÖLKEN aus; Rösler gibt in seiner „Landschaft mit blauer Frau" sehr unmittelbar einen großzügigen Rhythmus von Bodenmassen



C. CASPAR ❦
LOTS FLUCHT

Ausstellung der Neuen Münchner Secession

wieder, Pechstein tritt ungeschlacht und grobklotzig auf wie immer, aber sein „Feuer und Wasser“ hat doch großen rhythmischen Schwung und stilvolle Kraft, Moll dagegen erfrischt durch die bunte Freudigkeit seiner reinen Farben. Unter Nölkens Arbeiten, die noch mehr Impressionen sind wie Ausdrucksmalereien, gefällt namentlich das Bildnis Regers. Ein Kopf voll inneren Lebens und von Licht umflutet, das malerisch vorzüglich eingefangen ist. Ein „Stürzender Engel“ von BERNEIS, einem Berliner, hebt sich gleichfalls durch seine packenden malerischen Flächen hervor.

Stark sind auch die in Paris lebenden Deutschen PASCIN und PURRMANN, wovon ersterer eine der besten Schöpfungen der Schau, das farbenzarte, liegende Mädchen, eingereicht hat, auch Purrmanns Malereien sind von harmonischem Farbenprunk und präzis in Zeichnung und Raumaufteilung.

Als interessante Farbenkomposition mag auch noch des frühverstorbenen E. v. KAHLERS figurenreiches Gruppenbild eigens zitiert sein, ein expressionistischer Versuch von viel Sensitivität, auch im Rhythmus des Linearen.

Eine Anzahl guter Maler ist fernerhin noch zur Stelle, doch würde es zu weit führen, ihre Arbeiten im einzelnen zu behandeln und so mag ein kurzer Hinweis auf diese oder jene wichtigere Erscheinung Genüge tun. Daß FELDBAUER sich der Neuen Secession angeschlossen hat, halte ich für begrüßenswert. Er ist zweifelsohne eine der originellsten Erscheinungen der Impressionisten-Generation. Sehr der Beachtung wert ist sein Amazonenbild, ein Malexperiment in der bekannten Art, alle Form nur durch Licht und Farbe auszudeuten. PELLEGRINI ist leider nicht so zureichend vertreten, wie es seinem schönen Streben entspräche, aber die beiden Bildchen von ihm sind doch gute Kostproben seines delikaten Farbensinnes, der sich mit einem feinen Gefühl für das Wesentliche an Zeichnung und Ausdruck paart. GENIN entwickelt sich neuerdings insoferne weiter, als er die Form seiner Gegenstände und Figuren nicht mehr so nackt für sich wirken läßt wie ehedem; er differenziert heute stärker in den malerischen Werten und seine „figürliche Komposition“ ist ein gelungenes Beispiel der jetzigen Bestrebungen. Mit sehr tüchtigen Arbeiten sind auch SCHINNERER, SCHÜLEIN, Frau CASPAR-FILSER, STEIN und KOPP vertreten, auch des verstorbenen H. BRÜHLMANN muß man gedenken, obgleich er hier eigentlich nur durch das Stilleben eine einigermaßen Aufschluß erteilende Vertretung gefunden hat. KLEES Serie von Aquarellen ist man gleichfalls ein paar Worte schuldig, sie sind reizvolle Früchte einer Algerienfahrt und ihr Autor versucht da seine Eindrücke von der Reise in den wesentlichsten Momenten der Erinnerung an Form und Farbe festzuhalten, ein Beginnen, daß manch einem als seltsam und kurios erscheinen mag, das aber ver-



WERNER SCHMIDT — ZEICHNUNG

Ausstellung der Neuen Münchner Secession



Ausstellung der Neuen Münchner Secession

G. JAGERSPACHER
AUFERSTEHUNG



CARL BURCKHARDT — METOPENRELIEF AM ZÜRCHER KUNSTHAUS

ständlicher wird, wenn man ein wenig über sinnespsychologische Phänomene nachdenkt. Die Frage ist nur die, ob solche Kunstübung doch nicht allzu subjektiv ist, um ein allgemeineres Interesse beanspruchen zu können.

Die Plastik ist auf der Schau nur spärlich vertreten, dafür sind aber qualitativ recht schöne Dinge zu sehen. Scharff erscheint mir als die interessanteste Erscheinung; sein „Weiblicher Torso“ ist zweifellos voll starken Naturgefühls und auf der anderen Seite doch wieder so entfernt von einem stillosen Naturalismus, daß er in seiner primitiven Kraft ruhig geschätzten Stücken alter Plastik zur Seite gestellt werden kann. Dazu kommt die so sehr beseelte Modellierung des Kopfes. Zu dogmatisch modern erscheinen mir dagegen die kleinen Statuetten; sie haben ganz gewiß esoterisches Interesse, aber zählen doch zu ausschließlich dem Gebiet rein formalistischer Uebung zu. Lehmbruck ist sicherlich ebenfalls eine der für die moderne Bildnerei wichtigen Persönlichkeiten, aber seine Arbeiten lassen uns doch nicht zu einem ganz reinen Genuß gelangen. Was ihm fehlt, ist das Empfinden für den organischen Bau der Körper, sein teilweise so famoser „Torso“ zeigt das klar und deutlich, es fließt kein Strom einheitlichen Lebens durch ihn. Loercher hat eine sitzende weibliche Figur da, die archaistischen Reiz mit einem kraftvollen Formgefühl eint, Kolbe ist stark in rhythmischen Werten, Albiker zart in der Durchbildung (Abb. S. 517) und ähnlich gut ist Gerstel, der auch eine Holzfigur zur Ausstellung bringt. Von Bleekers plastischen Werken ist das beste wohl der Frauenkopf, der voll reicher Empfindung ist (Abb. geg. S. 520).

Auch die Seitenräume, die der Hauptsache nach graphische Arbeiten bergen, bringen mancherlei, was aufmerksamer Achtsamkeit wert ist. Unold, Arnold, Kubin und Scharff seien hier, als auf diesem Felde der Kunst schon hinreichend bekannt und gewürdigt, bloß dem Namen nach in Erinnerung gebracht. Schinnerer jedoch bedarf, weil noch



CARL BURCKHARDT METOPENRELIEF AM ZÜRCHER KUNSTHAUS

immer zu wenig beachtet, eines speziellen Hinweises, auch auf W. THÖNY und besonders TROENDLE, die erst jetzt mehr heraustreten, sei aufmerksam gemacht und ebenso auf W. SCHMIDT, dessen Kompositionstalent und zeichnerisches Vermögen nicht alltäglicher Art sind (Abb. S. 524).

DIE RELIEFS AM ZÜRCHER KUNSTHAUSE

Wir haben schon letzthin die Skulpturen des Baslers CARL BURCKHARDT am Zürcher Kunsthaus erwähnt.

Es sind zehn metopenartige Reliefs geplant, welche in ihrer Gesamtheit einen Amazonenkampf darstellen. An der Vorderseite rüsten sich Amazonen — schlanke, trainierte Reiterinnen — zum Auszug in den Kampf: drei Reliefs. An die Seitenfassade kommen vier Szenen, erstens die zwei, deren Abbildung dieses Heft bringt und zwei andere (noch nicht vollendete), die dramatische Steigerungen des Kampfes umfassen. An der Gartenfront sollen die drei Schlußszenen angebracht werden: elegisches Ausklingen mit Motiven der Verwundeten und Toten. — Die fünf bereits angebrachten Metopen stellen im Rhythmus der Bewegungen von nackten Menschen und Pferden, desgleichen an Verteilung der Massen im Raum, desgleichen an epischer Ruhe bei innerlich und äußerlich bestem Ausdruck eine in der Plastik noch selten gesehene Vollendung dessen dar, was Architekt und Skulptor gewollt haben.

Die Metope unterbricht die glatte Wand als gewissermaßen atmosphärisches Bild; darum ist ihr Grund nicht glatt, und darum läßt der Bildhauer die Figuren nicht als positive Wirklichkeitsformen, sondern gewissermaßen als Visionen und Impressionen wirken. Das Problem ist neu, aber es ist vollauf gelungen. Und zwar deshalb, weil der Künstler es in Rossen und Reiterinnen, auch in den zwei einzigen bis jetzt angebrachten männlichen Gestalten von Grund aus studiert hat, und zwar so studiert, daß er bei der Ausführung sich auf das Wesentliche der Form beschränken konnte, auf das eigentlich Stilhafte, welches auch auf dem Rhythmus der Linien und auf der Körperlichkeit des Dargestellten beruht. Man beachte die restlos, sozusagen selbstverständliche, wie absolute Notwendigkeit wirkende Gegensätzlichkeit der Bewegung im ersten Relief, wo der nach links gewendete Krieger die nach rechts galoppierende Amazone am Haupthaar vom Pferde zu reißen bestrebt ist. Im zweiten



ANSICHT DER VESTE COBURG MIT DEM MODELL DES LUTHERDENKMALS VON EBERHARD ENCKE

bäumen sich zwei Rosse, also an sich schon Gegensatz von Laufen und Stehen; außerdem wirkt die gebrochene starke Linie des ein Pferd niederreißenden Jünglings abermals als Kontrast.

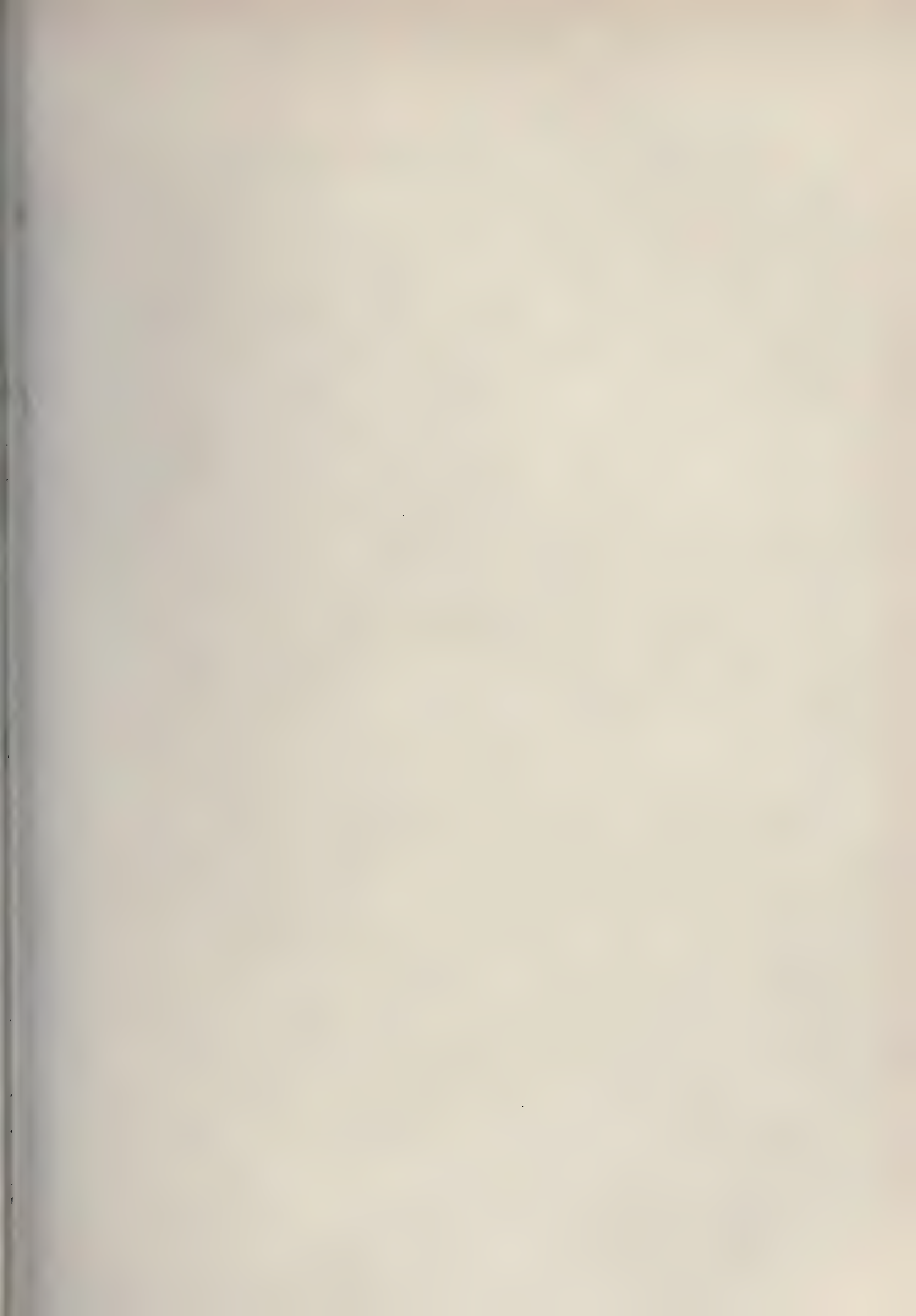
So ausgedacht und durchgebildet, so „gefühlt" bis in jede Form hinein, stehen die sämtlichen fünf ausgeführten Metopen da. Die erste zeigt eine Aufsteigende und zwei Helferinnen, die zweite zwei Reiterinnen, welche ihre Rosse in Gang bringen, in der dritten bändigt eine der kraftstrotzenden Amazonen ihr wildes Pferd; sie ist noch nicht aufgesessen; das Tier springt noch; es berührt den Boden nicht; dennoch hat es, wie der Franzose sagt, „de l'aplomb". Die rasende Vorwärtsbewegung wird glücklich und in sorgsam abgewogenem Gegensatze durch einen Hund kompensiert, der von der Bändigerin aus einen Rücksprung vollführt.

Zu den übrigen fünf Reliefs existieren große und kleine Studien, so daß der ganze Zyklus einigermaßen überschaubar ist. Er wird einmal das Zürcher Kunsthaus, den Bau Karl Mosers, zu einem Museum machen, das schon von außen den Kunstfreunden hohe Befriedigung bietet. Carl Burckhardt aber hat hier ein Problem aufgestellt, dessen glückliche Lösung ihm einst Ruhm bringen dürfte.

ALB. GESSLER

DAS LUTHERDENKMAL AUF DER VESTE COBURG

Bekanntlich soll, zur Erinnerung an den halbjährigen Aufenthalt des Reformators auf der Veste Coburg während des Reichstags von Augsburg ein Denkmal errichtet werden. Nach Beschluß des Preisgerichts beim allgemeinen Wettbewerb der deutschen Künstlerschaft im Mai 1913 und auf Grund des Ergebnisses im engeren Wettbewerb im März 1914, soll die Ausführung des Denkmals dem Bildhauer EBERHARD ENCKE in Berlin-Friedenau übertragen werden. Preisrichter und beratende Künstler waren: die Architekten Bodo Ebhardt, Hans Grässel, Ludwig Hoffmann; die Bildhauer Adolf Brütt, Adolf von Hildebrand, Joseph Rauch, Walter Schott und der Maler Angelo Jank. Der Künstler hat jetzt das Modell in natürlicher Größe aus Holz und Gips an dem für das Denkmal bestimmten Platz, an der Südwestseite der äußeren Zwingermauer der Veste zwischen den beiden Pulvertürmen, aufgestellt. Um die kraftvolle, mächtige Luthergestalt, die herabhängende Rechte trotzig geballt, mit der Linken die Bibel an die Brust drückend, erhebt sich ein torähnlicher Aufbau, so daß man den Eindruck gewinnt, als ob der Reformator aus der Burg heraustäte. Auf dem Architrav stehen die Psalmworte, die Luther einst in die Nische seines Fensters auf der Veste schrieb: „Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen." Der Platz vor dem Denkmal ist einer der schönsten Mitteldeutschlands. Zu Füßen liegt die Stadt, darüber hinweg erblickt man die Berge des Rhöngebirges; nach Norden weitet sich der Ausblick bis zum Thüringer Wald, nach Süden bis zu den Bergen des Maintales mit dem Staffelberg und im Rücken des Denkmals erhebt sich die mächtige Burg mit ihren Türmen und Zinnen. Falls die Mittel für das Denkmal, dessen Vorarbeiten bereits über 20000 Mark gekostet haben, rechtzeitig aufgebracht werden können, soll das Denkmal im Jubeljahre der Reformation, 1917, in welchem Jahre auch die Erneuerung der Veste durch Bodo Ebhardt beendigt sein wird, eingeweiht werden.





TH. VAN RYSSELBERGHE
DIE GATTIN DES KÜNSTLERS



TH. VAN RYSSELBERGHE AM STRAND (1901)

THEO VAN RYSSELBERGHE

Von Albert Dreyfus

Delacroix sagt einmal in seinem Tagebuch: „Die schönsten Kunstwerke sind die, welche die reine Phantasie des Künstlers ausdrücken.“ Und weiter: Eine Kunst sei unzulänglich, welche, wie die französische, stets das Studium des Modells über den Ausdruck des Gefühls setzt, das den Maler oder den Bildhauer beherrscht. — Redet hier Delacroix in auffälliger Weise den Expressionisten unserer Tage das Wort, so kommt man vor allem auf den Gedanken, Delacroix' Heilbringer kann nur ein Künstler mit germanischem Einschlag sein, einer, der dem romanischen Sinn für Form Phantasie und Gefühl zusetzt, wie sie im deutschen Wesen vorwalten. Van Rysselberghe, dieser Fläme aus Gent, der in Paris durch die Schule des Divisionismus, der verstandesgemäßesten aller Malweisen ging, der am französischen Mittelmeer eine zweite Heimat fand, hat etwas von dieser glücklichen Mischung. Zwar kennt seine Phantasie nicht Momente weltengebärender Ekstase, und sein Gefühl hält sich zumeist in den Schranken gesellschaftlich bedingter Intimität: nirgends bei ihm „klopft das Schicksal an die Pforte“; aber sein Kultus für Licht und Farbe entspringt einem so rassigen Malertemperament, er ist ein so solider Könner, es gelingt ihm so sehr zu verwirklichen, was er anstrebt, daß er sich wohl einen der ehrenvollsten Plätze in der zeitgenössischen Malerei gesichert hat.

Die Lebensfreude ist das eigentliche Thema von Rysselberghes Darstellungen. Aehnlich wie Ludwig von Hofmann liebt er südliche Landschaften mit unbekleideten Frauen zu bevölkern, um an ihnen das ganze Wohlgefühl eines Sommertages, einer Meeresbrise zu schildern. Zum Unterschied aber von Hofmann ist van Rysselberghes Frauentypus von einer saftigen Körperlichkeit. Verfällt er auch zuweilen dem Hang zu anglisieren, dem Aesthetizismus der lässigen Pose, der Grundzug seines Wesens ist flämische Vitalität. Bei vielen Bildern hat man das Gefühl, als wären

die vollen rosigen Frauen von Rubens, seinem großen Ahnherrn, aus der diffusen Atelierbeleuchtung ins Freilicht entsprungen, um die Festlichkeit ihres Daseins durch den Rausch des Sonnenscheins und seiner tausendfachen Farbenreflexe zu erhöhen. Charles van Lerberghe, ein fast gleichaltriger Landsmann van Rysselberghes wie Maeterlincks, ein zu Unrecht vergessener Dichter, hat in Versen ähnlich panisch empfunden wie van Rysselberghe in seinen Sommer- und Meerszenen. Beide sind sie am Süden erwacht, bei beiden sind die Frauen wie aus einem Lachen in der Luft geboren. So singt van Lerberghe in seiner „Chanson d'Ève“:

Wie Gott heute glüht
Wie er frohlockt, wie er blüht
Unter den Rosen und Früchten!

Wie er murmelt in diesem Brunnen!
O wie er singt in diesen Vögeln . . .
Wie lind ist sein Atem
In diesem neuen durchdufteten Frühling!

Wie er sich badet im Licht
So voll von Liebe, mein junger Gott!
Alle Dinge der Erde
Sind seine strahlenden Kleider.

Spricht nicht aus van Rysselberghes Gemälden eine ähnlich starke Lebensbejahung?



TH. VAN RYSSELBERGHE — DAS SCHARLACHBAND (1906)



TH. VAN RYSSELBERGHE
DER DICHTER EMIL VERHAEREN (1907)

Betritt man die Wohnung und das Atelier van Rysselberghes in Paris, so überrascht, gerade an einem grauen Wintertag, all die Helligkeit, der opalisierende Glanz, der von Wänden und Staffeleien auf einen eindringt. Im Salon hängt inmitten von Bildern von Vuillard, Denis, Bonnard, Cross als Perle ein Porträt van Rysselberghes, das Bild seiner Gattin (Abb. geg. S. 529). Die ganze Kleinodienpracht seiner Palette ist daran verschwendet. Ein Verschwenden — und doch ein sehr kluges Gegeneinanderbalancieren von Farben. Das irisierende Grün im Haar findet sich wieder im Tisch und im Buch, spielt hier hinüber ins Blau, dort ins Violett, indessen das reichgemusterte Kleid vornehm zwischen Tabakbraun und dem wieder aufgegriffenen Grünblau oszilliert. Vor allem fällt auf der Kontrast zwischen dem belebten Hintergrund mit seinem blau und weißen Traubengehänge, dem goldbraun hineinschneidenden Rahmen, und der ruhigen nachdenklichen Haltung der den Arm aufstützenden Dame. Die alte Atelierweisheit will, daß sich ein Porträt nachdrücklich von einem glatten einfarbigen Hintergrund abhebe. In der impressionistischen, besonders in der neo-impressionistischen Technik, die durchweg mit hellen Farben und überall hingesprühten Lichtreflexen arbeitet, bilden Porträt und Hintergrund eine farbige Einheit. Nicht mehr wie früher wird der Mensch aus der Welt herausgehoben, er gibt sich an sie hin, soviel er kann, freilich in mehr sinnlicher als geistiger Hinsicht, aber das Wunder des Einklangs zwischen dem Menschen und den Dingen der Umwelt ist doch geschehen. Nicht ohne tieferen Grund bedeutet im Griechischen Kosmos zugleich Welt und Schmuck.

Selten ist die französische Bezeichnung nature morte so wenig angebracht wie bei van Rysselberghes Stilleben. Bis zu metallischem Glanz steigert er die Farben von Blättern und Blüten, nirgends vielleicht wie hier, wo er am unmittelbarsten, impulsivsten schaffen kann, gibt er sich in so glühendem Lebensdrang aus. Er zeigte mir ein Stilleben mit rotschuppigen, grün und blau schillernden Fischen. Als ich mich über ihre erstaunliche Frische wunderte, als seien sie gerade eben aus dem Meer gezogen, lachte er und sagte: „Kein Wunder! Die habe ich bei Sonnenaufgang gefischt, nach dem Frühstück gemalt und zu Mittag schon aufgegessen."

Aeußert sich van Rysselberghes Begabung vielleicht am echtesten und reizvollsten in derartig improvisatorisch heruntergemalten Naturausschnitten, so bedeuten sie doch für ihn selbst nur Vorstufen für seine großen figuralen Kompositionen.

In früheren Jahren hat er bereits für das Hotel Solvay in Brüssel ein lichtflimmerndes dekoratives Gartenbild gemalt, darin sich Damen englisch schlank, mit breitkrämpigen Hüten ergehen. In dem Wechselspiel von horizontalen und vertikalen Linien, in der Zusammenfassung der Baumgruppen bekundete sich eine



TH. VAN RYSSELBERGHE — STUDIE, KINDERPORTRÄT (1910)



TH. VAN RYSSELBERGHE DIE VORLESUNG

starke dekorative Begabung. In den Jahren 1910/11 hat er in ähnlichem Geist das Atrium der Villa Nocard in Neuilly bei Paris ausgemalt. Hier, an einem Ort, den er ganz nach seinen Bedürfnissen hat umgestalten können, hat er ein zusammenhängendes Ganzes geschaffen. Ungehindert strömt das Licht in die Halle ein, die völlig von Glas überdacht ist. Ein Säulengang aus gelblich weißem Kalkstein umzieht sie. Blumenbeete füllen die ganze Mitte mit lebendigen Farben aus. Gesang und Gezwitscher exotischer Vögel verstärkt die Illusion, man beträte einen Patio der warmen Länder. Bis zu dreiviertel Höhe ist die Wand des Säulenganges mit kleinen farbigen Mosaikstückchen überzogen, die von weitem in ihrer Marmorglasur beigefarben schimmern. Die fünf großen Panneaux, die auf Leinwand gemalt dort eingelassen sind, zaubern die Vision eines ewigen Frühlings, ewig blauer Meere hervor. Aus dem farbigen Geflimmer schäumender Meereswogen, rotglühender Pinienstämme, blumiger Gärten tauchen Frauengestalten auf, nackt und blond oder ähnlich bekleidet wie auf der Gartenszene des Hotels Solvay — in elementarem Wohlgefühl der Sonne, dem Wasser, dem Wind, dem Erdboden hingegeben. Verbunden sind die großen Gemälde durch Mosaikbänder, über denen bunte Schmetterlinge gaukeln und durch runde Blumenstücke — Begonien, Glyzinien, Anemonen, Pfingstrosen, Tulpen in beethafter Fülle — die die Farben von einem Gemälde in das andere überleiten. Diese Stillebenpanneaux sind ihm ganz besonders geglückt; hier ist in Wahrheit etwas erreicht wie Malerei gewordene Sinnenlust.



TH. VAN RYSSELBERGHE FRL. M. ZIMMERN (1910)

In den fünf großen Kompositionen bekunden sich dieselben Qualitäten, die van Rysselberghes Porträts und Porträtgruppenbilder bei allem farbigen Zerlegen so fest gefügt erscheinen lassen: geschlossener Aufbau, strikte Naturbeobachtung, sichere Zeichnung. Vor allem „Die Badenden“ (Abb. S. 537) und der Ausblick von der Terrasse in die Sommerlandschaft (Abb. S. 535) sind infolge dieser Vorzüge Gipfelpunkte in van Rysselberghes Werk. Gibt aber eine derartige zeichnerische Durcharbeitung seinen Porträts ein leise stilisiertes Aussehen, so wird sie in der Villa Nocard nicht ganz über einen stilhindernden Naturalismus Herr. Auch hier wie sonst hält sich van Rysselberghe ziemlich nahe an die Wirklichkeit, zu nahe, wie mir scheint, um große Stilkunst zu erreichen. Der Farbenrausch soll über die Wirklichkeit emportragen, viel mehr als stilisierende Umformung. Es fehlt die Unterordnung aller Gesichte und Gestalten unter eine dekorative Grundidee, deren Träger die Linie ist. Es ist Stimmung vorhanden und farbiger Wohlklang — beide zusammen aber sind noch nicht Stil. Es ist eine prinzipielle Sache. Hier versagt nicht so sehr van Rysselberghe als diese besondere Art von Impressionismus, deren Wortführer er bei der Ausschmückung der Villa Nocard geworden ist.

Es ist hier angezeigt, einen Blick auf des Künstlers Entwicklung zu werfen, er lehrt, daß er eine erhebliche Schwenkung machen müßte, um jene Distanz zum Objekt zu bekommen, wie sie die Grundforderung einer großen dekorativen Kunst ist.

Als in den achtziger Jahren van Rysselberghe

TH. VAN RYSSELBERGHE DEKORATIVES GEMÄLDE



TH. VAN RYSSELBERGHE IM STRAHL DER SONNE (1906)

anfing zu malen, waren die Haupttaten des Impressionismus schon vollendet. Wie weiterkommen, war damals die Frage der Jungen. Da wurde die Lehre des Divisionismus und die Methode des Pointillismus verkündet, d. h. die Lehre, die Farben spektral zu zerlegen und die Methode, die reinen Farben in kleinen Partikeln auf die Leinwand zu setzen, nachdem erwiesen war, daß sie sich, ohne an Helligkeit und Transparenz zu verlieren, wieder in der Retina des Beschauers vermischten. Das Ergebnis war zweifellos eine weit höhere Leuchtkraft des Bildes als die, welche die Impressionisten erzielten, mochte man auch infolge des Verzichtes auf dunkle, graue, halbe Töne, an einer gewissen Intimität und Verschwiegenheit Einbuße erleiden. Van Rysselberghe wurde sogleich einer der eifrigsten Vorkämpfer der neuen Lehre und nahm als solcher eine führende Rolle unter den jüngeren neo-impressionistischen Malern ein. Wie Signac, wie Cross pflasterte er seine Bilder mit kleinen Farbstückchen aus und erreichte damit eine außerordentliche Durchsichtigkeit im Landschaftlichen, wie im Figuralen. In dieser Technik, die so viel dem Intellekt überläßt, liegen starke stilbildende Elemente; kein Wunder daher, daß gerade sie van Rysselberghe zu dekorativen Arbeiten anregte. Bald aber erwachte in ihm der Zweifel, ob dieses pointillistische Vorgehen die Eindrücke, die er vor der Natur hatte, restlos erschöpfte. Er kam zur Einsicht, daß die erste starke Emotion sich abschwächt, wenn sie in das Prokrustesbett einer so wissenschaftlichen Malweise gezwängt wird.

Als ich in seinem Atelier war, holte er mir Freilichtskizzen von Cross hervor, aus dessen letzter Zeit, Augenblicksnotizen, wundervoll opalisierend, Eindrücke, im ersten Impuls mit schnell hingesetzten breiten Farbflecken festgehalten. Daneben hielt er eine Landschaft von Cross, die nach derartigen Studien vergrößert und nach der pointillistischen Methode durchgearbeitet war, aber eine ganze Reihe von leeren Stellen aufwies.

Solche Beobachtungen bestärkten van Rysselberghe in seiner Rückkehr zum Farbstrich, der touche als zu einer expressiveren Malweise. Dabei bleibt er sich bewußt, was er dem Pointillismus zu verdanken hat: vor allem eine vorzügliche Schulung, eine strenge Disziplin. Aber er soll ihm beim Auffliegen nicht die Füße beschweren. Und die klaren Farben und ihr flimmerndes Vermischen behielt er von ihm bei.

Dieses Verhalten van Rysselberghes zum Divisionismus kann nur individuelle Geltung haben. Es ist bezeichnenderweise weniger durch theoretische Ueberlegungen bedingt als durch Forderungen des Temperaments. Darum werden auch in keiner Weise die Entwicklungsmöglichkeiten berührt, die noch in Seurats, des Zufrühverstorbenen, Hinterlassenschaft stecken. Seurat suchte aus dem Impressionismus heraus zu einer Kunst, in der dem ordnenden Geist wieder das Vorrecht eingeräumt werde vor Zufall und Sensualität. *Der Divisionismus, den er erfand, war ihm nur eine Etappe dazu.* Van Rysselberghe der bei Seurat



TH. VAN RYSSELBERGHE — DER SPIEGEL (1913)



Museum Weimar

TH. VAN RYSSELBERGHE
❧ SOMMERGLUT (1897) ❧

anfing, hat sich im Lauf der Jahre wieder dem reinen Impressionismus genähert, einer Kunst, die in der Hauptsache der Natur den Spiegel vorhält (die vielen Spiegelbilder, die van Rysselberghe malte, haben hier etwas Symbolisches) und die Auswahl dem Temperament überläßt. Ob ihn darum der Weg, den er geht, nicht immer mehr von einer Stilkunst entfernen wird?

Van Rysselberghe ist heute knapp fünfzig Jahre alt. Ich sehe seine Jugendfrische, sein markantes, bauernrassiges Profil, das Glühen seines Auges vor mir, wenn er von seiner Arbeit spricht. Ein Künstler wie er, kann nur so schaffen wie er muß. Die Persönlichkeit wie das Werk van Rysselberghes gibt die Gewähr, — was und in welcher Richtung er auch schaffen mag, es wird immer echte, starke Kunst sein.

Gewiß, der Lebende hat recht. Aber er braucht darum nicht alle die totzuschlagen, die von demselben Rechte ihrer Zeit Gebrauch gemacht haben. Warum soll das nur der Historiker und nicht auch der Künstler begreifen können! Gustav Floerke

Die feinsten, kompliziertesten, oft unbewußten Regungen der Künstlerseele, wie sie im Kontakt mit Gegenstand und Material entstehen, werden in der Technik reflektiert. Adolf Bayersdorfer

Ein Porträtmaler legt nie mehr in einen Kopf hinein als er in seinem eigenen hat. Richard Muther

Das ist ja gerade das Große in der Kunst, das Unendliche, — daß jeder das Wichtige wo anders findet. Gustav Floerke



TH. VAN RYSSELBERGHE DEKORATIVES WANDGEMÄLDE



HAUPTSAAL DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Von Ernst Kühnel

Boileau meint: „Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.“ Das war der Maßstab einer kurzweiligen Zeit; heute denken wir wesentlich anders, und wenn wir eine Ausstellung langweilig finden, so haben wir sie damit noch keineswegs verurteilt. Von der Großen Berliner kann man sogar sagen, daß sie von einer fast erfreulichen, abgeklärten Langweile ist. Man hat wohl expressionistische und kubistische Veranstaltungen gesehen, die sehr viel langweiliger waren, die aber doch sämtlich das Beruhigende, Stilvolle eines jahrzehntelang sorgfältig gepflegten „genre ennuyeux“ vermissen ließen. Diesem ist es in erster Linie zu verdanken, wenn in der heurigen Ausstellung das künstlerische Niveau um ein Erkleckliches gestiegen ist im Vergleich zu den letzten Jahren. Früher begegnete man bei seinen Besuchen gewöhnlich einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Arbeiten, über die man sich mehr oder weniger heftig ärgerte oder gar empörte. Und es bedurfte immer der freudigen Begeisterung vor einigen wirklich bedeutenden Leistungen — die denn auch selten fehlten — um schließlich doch noch ausgesöhnt und hoffnungsfroh von dannen zu ziehen. Diesmal werden uns keine derartigen seelischen Konflikte auferlegt; nichts ist so peinlich schlecht, nichts so hervorragend gut, daß man darüber in grimmige Wut oder in taumelndes Entzücken geraten könnte, und darin darf man entschieden einen unzweifelhaften Fortschritt, ja, in gewissem Sinne sogar die Vollendung einer langsamen, schrittweisen Entwicklung erkennen. Denn die nivellierende Tendenz, die der Moabiter Veranstaltung von vornherein innewohnte, brachte es wohl mit sich, daß die aus dem Rahmen fallenden genialen Begabungen allgemach ganz ausblieben, aber sie gab doch andererseits den schwächeren Talenten Gelegenheit, sich in dem ihnen gezogenen Kreise nach Möglichkeit zu entfalten, allen über ihren Horizont hinausgreifenden revolutionären Bestrebungen zu trotzen und in der Nachbarschaft gleichgesinnter Seelen den Mut zur



MARTIN BRANDENBURG — SPAZIERGANG

Große Berliner Kunstausstellung

Beschränkung auf eine bescheidene handwerkliche Solidität zu finden.

So hat die „Große Berliner" nach und nach alle extravaganten Elemente abgeschüttelt; das dominierende Mittelgut hat dabei an Qualität entschieden gewonnen, und der Gesamteindruck ist viel geschlossener und einheitlicher geworden. Vor allem sind mit den großen Talenten auch die Humbugs und Tausendsasas endgültig ausgezogen, denen man nun desto schonungsloser in den angeblich sehr gewählten, in Wirklichkeit eher disparaten und heterogenen Ausstellungen streng moderner Observanz ausgesetzt ist.

Die Langweile, die heuer die Säle am Lehrter Bahnhof atmen, hat also zweifellos ihre guten Gründe und ihre guten Seiten. Wenn trotzdem die Gesamtnote über die Veranstaltung immer noch etwas ungünstig ausfallen muß, so liegt das in erster Linie an einem Manko, das sich diesmal allerdings besonders unangenehm fühlbar macht: es fehlt so ziemlich überall an der nötigen Phantasie. Es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Gedankenarmut selbst technisch gut geschulte Künstler auf den Plan treten, wie sie aus Mangel an eigenen Einfällen sich immer wieder an Motive klammern, die schon so und so oft ähnlich behandelt worden sind. Wo wäre in dieser ganzen Ausstellung wohl eine einzige Komposition, die einem künstlerischen Problem von einer neuen Seite ernsthaft und erfolgreich zu Leibe ginge? Nichts bezeichnender übrigens für diese Ratlosigkeit als die nahezu vollständige Abwesenheit von Stilleben und Akten; bei beiden kommt es darauf an, Tausenden vorhandener Varianten neue hinzuzufügen, und das getraut man sich schon nicht mehr recht; in anderen Fällen fühlt man sich stofflich weniger beschränkt, und die Gefahr auf „olle Kamellen" zu verfallen, ist nicht so groß — oder wenigstens merkt nicht gleich jeder, inwieweit Ibn Akiba bei dem Opus Pate gestanden hat. Erfreuliche Leistungen kann man also eigentlich nur in rein technischer Hinsicht feststellen. Man findet mehr zeichnerische Gewandtheit als in früheren Jahren, und auch in der Behandlung der Licht-



GEORG MORIN — WELLENSPIEL

Große Berliner Kunstausstellung

und Farbenprobleme glaubt man eine gründlichere, im allgemeinen übrigens impressionistische Schulung zu bemerken. Vor allem ist auch die Jury, die diesmal offenbar besonders gewissenhaft ihres Amtes waltete, in der Auswahl glücklicher gewesen, als sonst. Der Antagonismus gegen die Secession, der ja ohnehin sehr nachgelassen hatte, ist heuer noch weniger zu verspüren; es hängen in der Großen Berliner viele Dutzende von Bildern, die in dem Hause am Kurfürstendamm keineswegs aus dem Milieu fallen würden, und ebenso könnte man von dort eine stattliche Zahl nach Moabit überführen, ohne daß es deshalb erst irgendwelcher programmatischer Umwälzungen bedürfte.

Der Hauptsaal des Ausstellungsgebäudes, (Abb. S. 539) der, wie üblich, der *Monumentalmalerei* eingeräumt ist, enthält diesmal eigentlich gar keine Ueberraschung. EGGER-LIENZ ist mit seinem Triptychon „Erde“ vertreten, das zwar an Vertiefung des Gegenstandes zu wünschen übrig läßt, durch den wuchtigen Stil der beiden Figuren aber immerhin zu eindrucksvoller Wirkung gelangt. LARSSON hat drei Entwürfe historischen Inhalts geschickt (Abb. S. 550), von imposanten Dimensionen, aber im einzelnen doch zu unpersönlich. Sehr flott und dekorativ läßt sich EICHLERS „Huldigungszug der Ceres“ an, eine reife Komposition in heiteren Tönen. CORDES Karton „Krieg“ (Abb. S. 544) ist wohl fleißig durchgearbeitet, bietet aber geradezu ein Schulbeispiel für die ideelle Abhängigkeit von den Alten, die dasselbe Motiv behandelt haben. Aus einer sehr eigen-



Große Berliner Kunstausstellung

FRITZ BURGER
BILDNIS VON STAATSSEKRETÄR DR. SOLF



Große Berliner Kunstausstellung

ERICH KUITHAN
MÄDCHEN MIT ÄPFELN



WALTER CORDE — KARTON „KRIEG“

Große Berliner Kunstausstellung

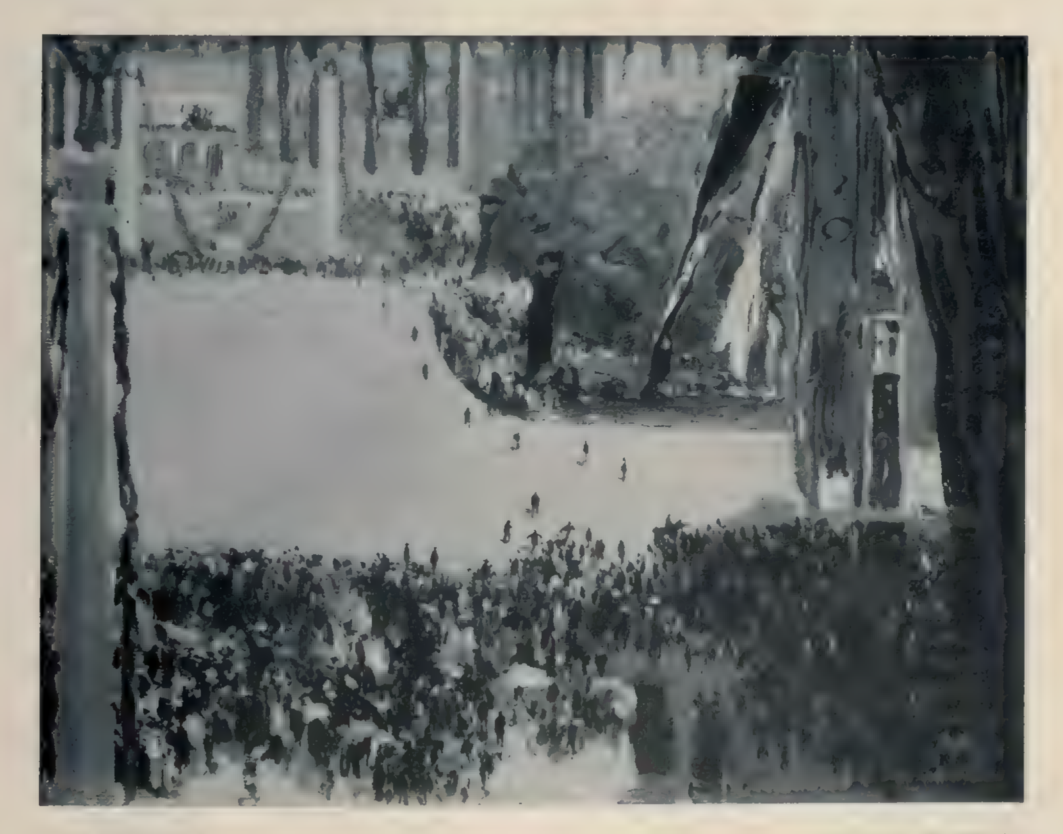
LUDWIG VON HOFMANN — LANGE SCHATTEN

Große Berliner Kunstausstellung



MAX CLARENBACH — OBSTERNTE

Große Berliner Kunstausstellung



PAUL PAESCHKE — BERLINER FESTTAGE

Große Berliner Kunstausstellung

artigen Auffassung dagegen sind TOOROPS „Apostel“ entstanden, bei denen es sich darum handelt, eine größere Zahl von Einzelbildnissen zu einem geschlossenen Monumentalgemälde zusammenzureihen. Ein ähnlicher Gedanke hat wohl dem Düsseldorfer TRIEB bei seiner Bergpredigt (Abb. S. 546) vorgeschwebt; er hat sich aber begnügt, die einzelnen steif und hölzern dasitzenden Gestalten stark zu schematisieren und unter ihnen lediglich Christus durch eine koloristische Nuance hervorzuheben.



P. W. HARNISCH — VISION
Große Berliner Kunstausstellung

Im *Historienbild*, das übrigens verhältnismäßig spärlich auftritt, ist man über die akademischen Traditionen nicht hinausgekommen, und starke Wirkungen vermögen deshalb die zum Teil recht glücklich erdachten und fleißig studierten Arbeiten kaum auszulösen. PAPE präsidiert hier mit seiner porträtreichen „Zweihundertjahrfeier der preußischen Königskrönung in Königsberg“ (1901); in anderen Bildern kommen Friedrich d. Gr., Seidlitz, Schill und Blücher zu Worte.

Recht erfreuliche Leistungen findet man unter den größeren *Figurenbildern:* wir nennen LEEMPUTTENS dreiteilige „Wallfahrt von Haekendoven“, ein ernstes Werk voll inneren Erlebens, LAUXMANNS dunkel gehaltene, in der Bewegung vorzüglich gelungene „Bauernkirbe in Schwaben“, und vor allem die packenden, farbig intensiv empfundenen und stark kontrastierten Bauernbilder großen Stils von PAUTSCH (Abb. S. 547). Auch an den in der Farbe etwas konventionellen, aber durch klare Gruppierung und scharfe Beobachtung oft überraschenden Kompositionen einiger Spanier wird man nicht ohne Interesse vorübergehen. WALZERS „Menschen“ dagegen sind kaum mehr als ein mit ungeheurem Farbenaufwand zusammengekleckstes, in der Wirkung aber geradezu lächerlich eintöniges Bravourstück, und ebenso darf die peinliche Gesellschaft entgeisterter Gestalten, die LUCIUS unter dem Titel „Meditation“ zusammengebracht hat, auf Schonung keinen Anspruch erheben. MACKENSENS „Trinkender Bauer“ ist zwar ein ehrliches Stück Arbeit, in der Zeichnung aber von einer Unbeholfenheit, die bei einem so alten Praktiker nur als ausnahmsweise Entgleisung angenommen werden kann. Eine Kollektivausstellung von SCHAD-ROSSA mit heiteren Impressionen aus Spanien, Italien und vom



ALOIS TRIEB — BERGPREDIGT
Große Berliner Kunstausstellung



Große Berliner Kunstausstellung

R. PAUTSCH, ÜBERSCHWEMMUNG



OSKAR LASKE — SKIFAHREN IN ANNABERG

Große Berliner Kunstausstellung

Wannsee leitet dann schon ins Genrehafte hinüber, das ebenfalls hie und da tüchtige Leistungen gezeitigt hat.

Man bemerkt diesmal auch einige eindrucksvolle Bilder *religiösen Inhalts*, so eine in Tempera breit und kräftig hingestrichene „Grablegung“ von HERTERICH (Abb. Novemberheft 1913), eine etwas zittrige, aber vorzüglich inspirierte „Kreuzigung“ von PLONTKE und eine stark empfundene „Vision des Gekreuzigten“ von HARNISCH, der das Mystische des Vorganges sehr geschickt mit illusionistischen Mit-



AUGUST VON BRANDIS — MORGENSTIMMUNG

Große Berliner Kunstausstellung



KARL LANGHAMMER — DER MORGEN
Große Berliner Kunstausstellung

teln zu bewältigen sucht (Abb. S. 546). In ähnlicher Absicht hat LOOSCHEN einzelne religiöse Motive in Guaschtempera mit verschwommenen Lichtern behandelt. STASSEN hat mit altmeisterlicher Liebe und Sorgfalt das „Heilige Mitleiden" dargestellt; der plastische Goldreif, den er einem der mitleidigen Rehe als Nimbus aufgelegt hat, wäre aber besser unterblieben. Mit Grazie und Phantasie schildert LASKE, der vorzügliche Beobachter orientalischen Straßenlebens, in minutiöser Temperamalerei das Jahrmarktstreiben am Kreuzigungstage, und mit liebenswürdigem Humor illustriert er die „Vogelpredigt des hl. Franz" (s. unseren Aufsatz im Märzheft 1914, S. 241).

Als ein besonderes Gebiet malerischer Betätigung muß man heute schon das *Industriebild* bezeichnen, das von einer Reihe tüchtiger Künstler bereits ausschließlich gepflegt wird. So zeigt uns KLEIN-CHEVALIER „Eisenbahnarbeiter" in hellem Sonnenlicht, andere führen uns in eine Papierfabrik, in ein Hammerwerk, oder vor die unzähligen Röhren und Ventile einer Schiffsturbine. SANDROCK, HARTIG u. a. suchen das malerische Treiben in Häfen und Werften auf die Leinwand zu bannen, in ähnlichem Geiste wie der leider so früh verstorbene GRETHE.

Unbedeutend sind die meisten *Interieurs* unter denen nur wenige wie KUEHLS „Hoch-

altar in St. Peter zu Salzburg", vornehmlich aber C. ALBRECHTS von freundlichem Licht durchflutete, saubere Innenräume besondere Beachtung verdienen (Abb. S. 551). Die Sonderausstellung dieses Königsberger Meisters ist ohne Zweifel das Beste, was die große Kunstschau heuer bietet. Er arbeitet ohne Bravour sachlich und herb, mit einem erstaunlichen Feingefühl für zeichnerische und koloristische Werte, und kommt manchmal Kersting und anderen längst vergangenen Größen außerordentlich nahe. Auch im Porträt und im Stilleben hat er sich mit großem Erfolg betätigt, und es ist eigentlich zu verwundern, daß er bei solchen Qualitäten bisher so wenig genannt worden ist. Auf eine eigentümlich schwere, dumpfe Skala dagegen sind die geschickt komponierten Interieurs gestimmt, die von dem offenbar an den Holländern gebildeten BRANDIS, ebenfalls in einer besonderen Kollektion, zur Schau gestellt werden (Abb. S. 548).

In den *Landschaften* herrscht erfreulicherweise die gute Qualität ganz entschieden vor. Hier dominiert der Düsseldorfer CLARENBACH mit seinen in einem Sonderraum vereinigten, „Grün in Grün" gemalten Ausschnitten aus Wäldern, Gärten und Wiesen (Abb. S. 545). Er bescheidet sich mit wenigen, kräftigen Tönen, die er sehr geschickt abzustimmen und durch einen breiten, ausdrucksvollen Auftrag vorzüglich zu beleben weiß. KAPPSTEIN, der ebenfalls mit vielen Arbeiten vertreten ist, greift nicht so kräftig zu und bedarf überall einer Stimmungsstaffage, DOUZETTE vollends, dem wiederum ein Sonderkabinett eingeräumt ist, fällt mit seinen Mondscheinmotiven schon in die süßlich-volkstümelnde Richtung. Als tüchtiger Zeichner und Kolorist zeigt sich LANGHAMMER in seinen sehr reifen Morgenlandschaften (Abb. S. 549), neben ihm treten vor allem HANS HERRMANN und KALLMORGEN mit ihren freundlichen holländischen Erlebnissen hervor. NORMANNS „Naerofjord" darf man wohl als einen mit erstaunlicher optischer Schärfe gesehenen und in interessanter, in ihrer Art pointillistischer Technik analysierten Farbenakkord bezeichnen. L. JÜLICH zeigt eine dekorative, hell und heiter leuchtende und von fröhlichen Ausflüglern belebte Partie an der Havel, und F. WILDHAGEN erscheint mit einigen sachlichen, herben Motiven aus dem Grunewald und von seiner persischen Reise. Ein starker und bleibender Eindruck sind BRACHTS bleiche, geisterhafte Weiden unter einem bleischweren Regenhimmel, und auch einige „Gewitterbilder" anderer Künstler haften in der Erinnerung. Eine sehr farbenprächtige, kühn kontrastierte Stadtansicht von dekorativem Wurf hat PAULY-HAGEN ausgestellt.

Unter den *Porträts* ist das sehr wirkungsvoll in kalten Temperatönen mit grünen und violetten



CARL LARSSON — KARTON

Große Berliner Kunstausstellung



CARL ALBRECHT DIE STICKERIN

Große Berliner Kunstausstellung

Schatten gemalte des Staatssekretärs Dr. Solf (Abb. S. 542), von F. BURGER, zweifellos das interessanteste; das des Reichskanzlers, von SCHULTE IM HOFE, ist, wie man zu sagen pflegt, „gut getroffen", aber technisch zu neutral, um dauernd zu fesseln. Ausgezeichnet als Lichtstudie und sehr persönlich aufgefaßt ist das Bildnis eines aus der Gartentür hereintretenden, in grelles Rot gekleideten Mädchens mit Aepfeln von KUITHAN (Abb. S. 543); daneben nennen wir aus der ziemlich beträchtlichen Zahl tüchtiger Porträts nur noch zwei leicht und hell hingetuschte Arbeiten von SABINE LEPSIUS.

Unter den *Pastellen* bemerkt man eine Serie flotter Skizzen von LEGRAND und in ihrer nächsten Nachbarschaft ein paar mit klassischer Sicherheit gezeichnete und getönte Tänzerinnen von DEGAS, ferner eine reizvolle, kompositionell und technisch sehr glücklich gelöste Gruppe von L. v. HOFMANN (Abb. S. 544). Auch BRANDENBURG bedient sich des Pastellstifts, um den ungewöhnlich belebten fliegenden und schwebenden Gestalten, die seiner Phantasie entspringen, möglichst viel von ihrer körperlichen Schwere zu nehmen (Abb. S. 540). Im *Aquarell* paradieren, wie üblich, die Engländer, mit einigen recht tüchtigen, farbenstarken Arbeiten; von den Deutschen sind MEYERHEIM, BARTELS und VOGEL mit kleinen Folgen ihrer bekannten und beliebten Blätter vertreten; unter den Oesterreichern fällt WACIK durch seine geschmackvollen, witzigen Märcheninterpretationen auf. J. EVERS-WUNDERWALD führt mit farbiger chinesischer Tinte in äußerst mühsamer und delikater Technik allerlei ostasiatische Gebilde aus. Von *Graphikern* heben wir hier nur PAUL HERRMANN, von dessen fein beobachteten Kaltnadelstudien eine ganze Kollektion vereinigt ist, und WOLFSFELD, den unvergleichlichen Schilderer orientalischer Typen, hervor.

Der unvermeidliche *retrospektive Saal* umfaßt diesmal Gemälde aus der Zeit Kaiser Wilhelms I. in guter und lehrreicher Auswahl, Vorbilder handwerklicher Solidität und künstlerischer Disziplin, die in dieser Umgebung nur nutzbringend wirken können.

Schließlich noch ein paar Worte über die *Plastik*, deren Besichtigung sich wesentlich aufregender gestaltet, als die der Malerei. Sie läßt in jeder Hinsicht zu wünschen übrig, und man hat wirklich Mühe, ein Dutzend einwandfreier Arbeiten zusammenzubringen. Am erträglichsten mutet noch die Kleinskulptur kunstgewerblicher Richtung an, schlimmer steht es dagegen um die Architekturplastik, unter der zum Teil ganz jämmerliche Leistungen auftauchen und auch im Statuarischen ist das Niveau beschämend niedrig. BEZNER, der eine gut modellierte Badende (Abb. geg. S. 544) und die vom Pariser Salon aus politischen Gründen abgelehnte Porträtbüste des Kaisers ausgestellt hat, wird an erster Stelle zu nennen sein; eine respektable Leistung ist auch der geschickt antikisierende Torso einer Bacchantin von SEEGER; außerdem wird man noch einige andere talentvolle Arbeiten herausfinden wie z.B. den großen Brunnen von MORIN (Abb. S. 541).

PERSONALNACHRICHTEN

BERLIN. In Tegel bei Berlin ist in der Nacht vom 22. zum 23. Juli der bedeutende Radierer Professor KARL KÖPPING im Alter von 66 Jahren gestorben. Geboren 24. Juni 1848 in Dresden, studierte er die Malerei und Radierkunst, der er sich dann ausschließlich widmete, in München und Paris. Herbst 1889 übernahm Köpping die Leitung des Meisterateliers für Kupferstich an der Berliner Akademie, dem er also fast 25 Jahre vorstand. Sein größter Ruhmestitel sind die Uebertragungen der Rembrandtschen Gemälde in Schwarz-Weiß. Auch Hals, dann von neueren Meistern Gainsborough, Munkaczy hat er mit Glück nachgebildet. In späteren Jahren hat er auch des öfteren auf Ausstellungen Originalarbeiten gezeigt, bei welchen ihm der Erfolg allerdings weniger treu blieb.

DRESDEN. In einer Heilanstalt bei Dresden ist vor kurzem der Dresdner Maler ARTHUR BENDRAT gestorben. Er war am 22. April 1872 in Danzig geboren. Schüler von Gotthard Kuehl, stellte er seit 1905 regelmäßig in Dresden, Berlin, München usw. aus. Die Motive zu seinen Gemälden und zu seinen wirksamen Lithographien entnahm er mit Vorliebe seiner Heimat: Die Stadt Danzig mit ihren imposanten Bauwerken schilderte er in immer neuen, oft durch den gewählten Blickpunkt überraschenden Bildern, deren Technik den wirkungsvollen Impressionismus der Schule Kuehls aufwies. Im Sächsischen Ständehaus zu Dresden befindet sich seine letzte größere Arbeit: ein Gemälde der Stadt Meißen; vier Fresken malte er für das Bielssche Stift auf Obernitz a. S.

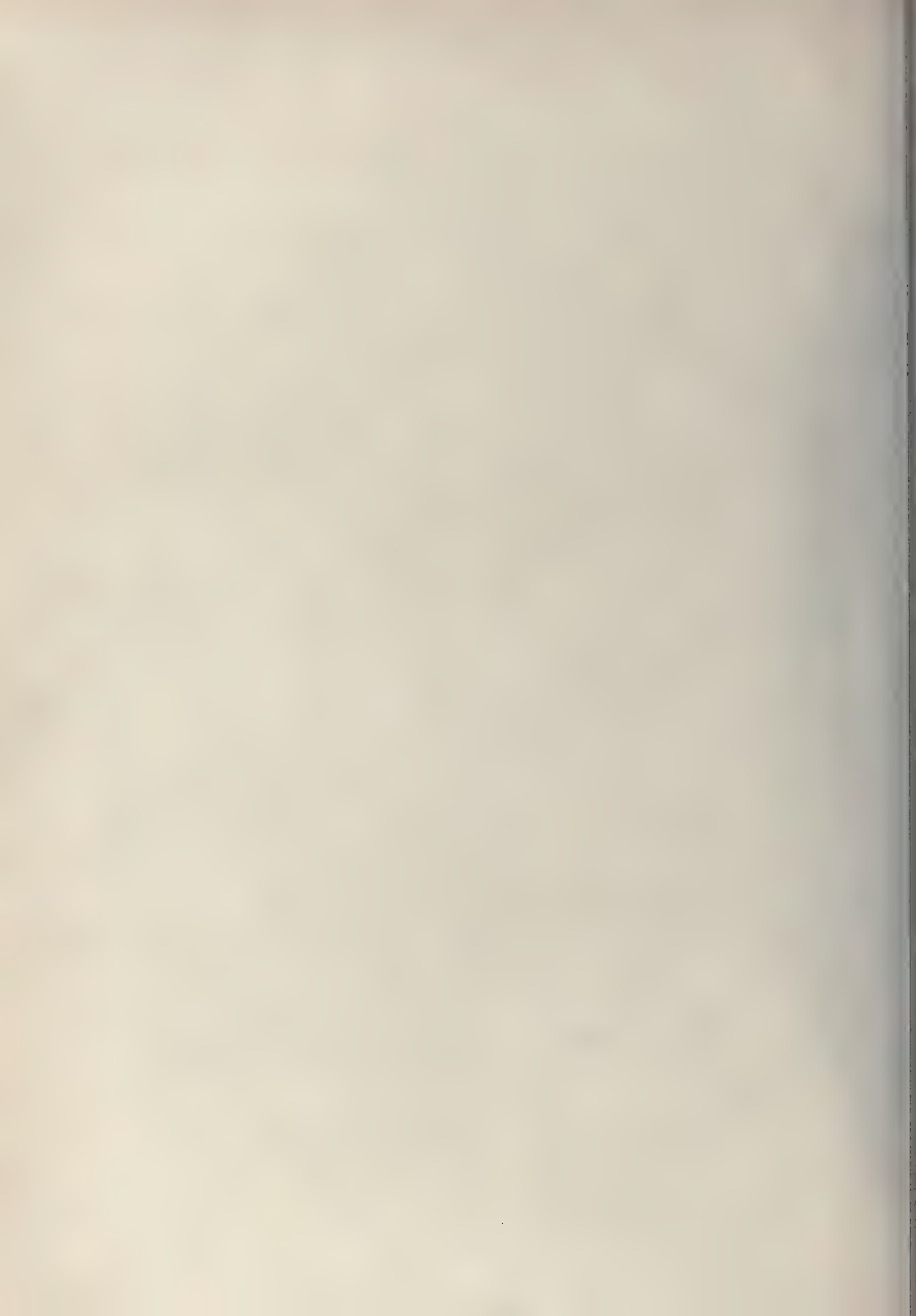


ERNST LÜBBERT — KARNEVAL
Große Berliner Kunstausstellung



Große Berliner Kunstausstellung

MAX BEZNER
DIE BADENDE





A. EGGER-LIENZ — DAS KREUZ

Episode aus dem Tiroler Befreiungskrieg 1809

KRIEG UND KUNST

Von Richard Braungart

Wenn man noch bis vor kurzem die Begriffe Krieg und Kunst in Beziehung zueinander gebracht hat, dann meinte man den sehr erbitterten, aber unblutigen Krieg, den die verschiedenen Richtungen in der Kunst von heute miteinander führen oder geführt haben. Niemand aber hätte im Zusammenhang mit der Kunst das Wort Krieg in seiner unübertragenen Bedeutung genommen. Nun: heute sind wir so weit, daß wir das nicht nur können, sondern sogar müssen. Die kleinen Kriege im Bereich der Kunst sind plötzlich vergessen. Es gibt nur noch einen Gedanken, der die Menschen beherrscht: den Gedanken an den großen, den wirklichen Krieg, der die Künstler zwingt, Frieden zu schließen, und vor dessen Beendigung niemand wird sagen können, welche Entwicklung die moderne Kunst voraussichtlich nehmen wird. Wer leben wird, wird sehen. Heute aber erinnern wir uns daran, daß die Kunst den Kampf nicht nur immer zu ihrer Entwicklung gebraucht, sondern daß sie den Krieg stets auch als Objekt der Darstellung bevorzugt hat. Seit es eine Kunst gibt, haben wir Darstellungen des Krieges. Und das ist kein Wunder, zunächst einmal schon deshalb nicht, weil der Kampf von jeher als des Mannes höchste Ehre gegolten hat und aus diesem Grunde seit den frühesten Zeiten den tapferen Taten auf dem Schlachtfeld dadurch ein Denkmal gesetzt worden ist, daß man sie im Bilde oder plastisch festzuhalten gesucht hat. Und zwar fing man mit der kriegerischen Einzelszene



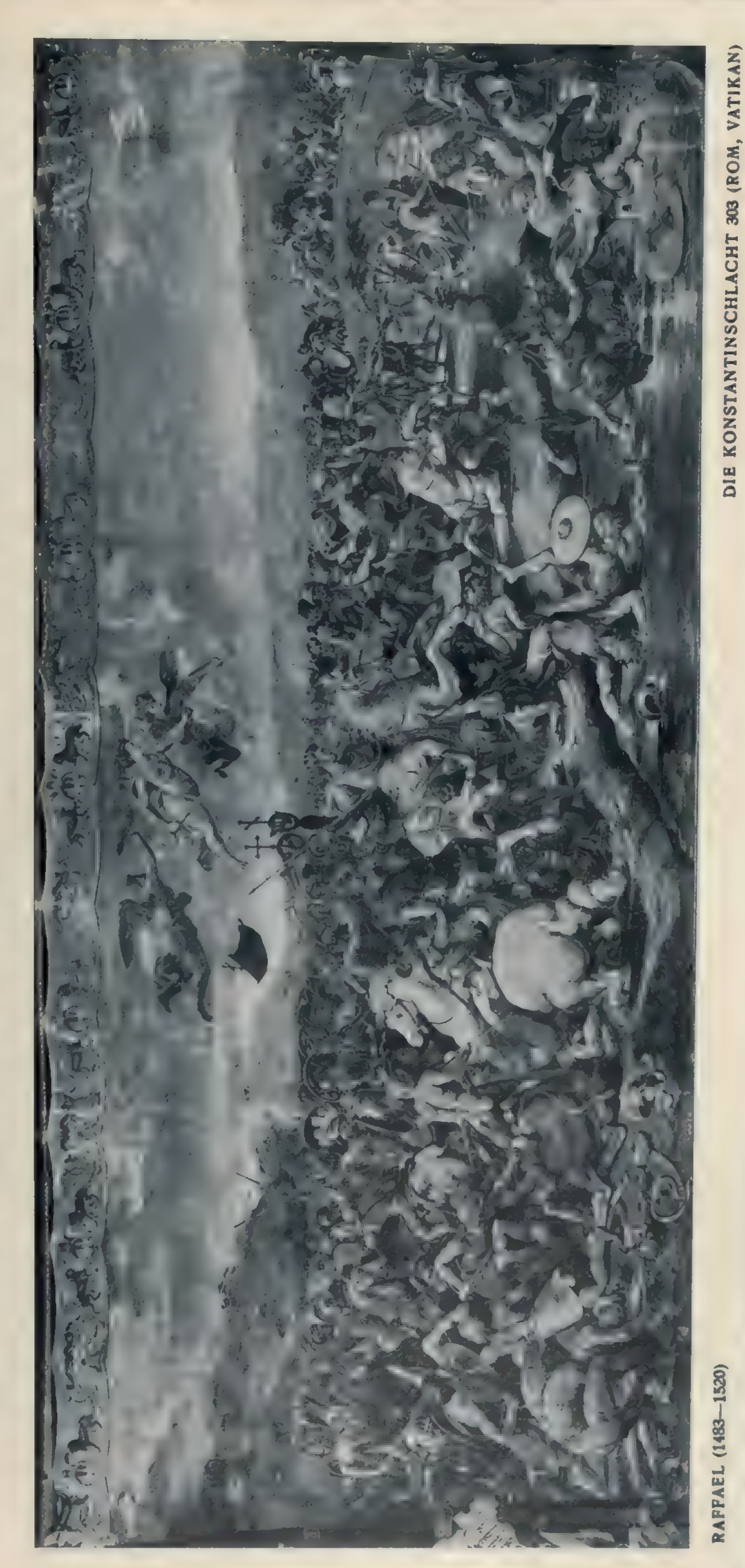
ALEXANDER UND DARIUS IN DER SCHLACHT BEI ISSUS 333 V. CHR. (MOSAIK IM MUSEUM, NEAPEL)

(mit kämpfenden Paaren als Repräsentanten der feindlichen Heere) an, ging bald, schon im Altertum und besonders dann in der Renaissance, zur Schilderung der ganzen Schlacht beziehungsweise zu dem Versuch eines solchen Totalporträts über und ist heute, wenigstens in der nicht „offiziellen", Neues erstrebenden Kunst, wieder bei der einzelnen, häufig symbolischen Kampfszene angelangt. Der zweite Hauptgrund aber, weshalb Schlach-

TINTORETTO (1518—1594) FEDERIGO II. NIMMT PARMA EIN 1521 (PINAKOTHEK, MÜNCHEN)

tendarstellungen wie überhaupt kriegerische Motive zu allen Zeiten in der Kunst eine so große Rolle gespielt haben, ist der, daß sich hier dem Künstler mehr wie sonst irgendwo die Gelegenheit bietet, menschliche Körper bekleidet oder unbekleidet in den mannigfachsten Stellungen und Bewegungen zu schildern. Gerade das aber hat immer als eine der interessantesten und größten, allerdings auch schwierigsten Aufgaben der Kunst gegolten.

Man wird bei der Darstellung kriegerischer Szenen von Anfang an zwischen Schilderungen unterscheiden müssen, deren Zweck es ist, ein möglichst genaues Wirklichkeitsabbild einer Schlacht, eines Gefechtes oder irgend einer anderen geschichtlichen militärischen Aktion zu geben, und zwischen solchen, bei denen nicht an ein bestimmtes, historisches Ereignis gedacht ist, sondern die nur ganz allgemein ein Bild des Krieges an sich, des Kampfes der Parteien geben wollen. Der größte Teil der überaus zahlreichen Schlachtenmotive und Kampfdarstellungen des Altertums wird, auch wenn eine Inschrift auf eine historische Schlacht verweist, vom künstlerischen Standpunkt aus unter diese zweite Kategorie einzureihen sein. Das gilt von den typisierenden ägyptischen und assyrischen Wandmalereien ebenso wie von den mehr individualisierenden Reliefs, Giebelgruppen usw. der Griechen und Römer. Immer ist hier der Kampf als ein Mittel zur Vernichtung des Gegners, hauptsächlich aber als ein Spiel der Kräfte dargestellt, das den Körper erst in seiner vollen Schönheit zeigt. (Die Kunst, schön zu sterben, gehörte ja gewissermaßen zu den „Lehrfächern“ der Schule der Alten.) Hin und wieder finden



RAFFAEL (1483–1520) DIE KONSTANTINSCHLACHT 303 (ROM, VATIKAN)



PH. WOUWERMAN (1619—1668) REITERGEFECHT

wir freilich auch schon damals Ansätze zum historischen Schlachtenbild. Das berühmteste Beispiel hierfür ist wohl das pompeianische Mosaik mit der Darstellung der Schlacht bei Issus und den Porträts Alexanders des Großen und des Darius (Abb. S. 554).

Wir müssen viele Jahrhunderte durchwandern, bis wir im Zeitalter der Renaissance den Beginn der eigentlichen Blütezeit der Schlachtenmalerei erleben. Aber es waren nicht etwa nur die zahlreichen großen und kleinen Kriege jener reichbewegten Zeit, die den Künstlern die Motive für ihre Kriegsbilder lieferten. Im Gegenteil: gerade die Früh- und Hochrenaissance liebte antike Motive, und erst das Barock und die ihm folgende Periode brachte zahlreiche mehr oder minder bedeutende Verherrlicher der Kriege und Siege jener Zeit hervor. Das Bestreben jener Künstler ging zunächst darauf, ein möglichst bunt belebtes, vielfiguriges, an Episoden reiches, peinlich detailliertes Abbild einer ganzen Schlacht zu geben. Und das war kriegstechnisch gar nicht so unmöglich; denn die Schlachten von damals bestanden meist in einem unmittelbaren Zusammenprall großer, aber dichtgedrängter Heerhaufen und in einem Ringen von Mann gegen Mann. Mit der Einführung und stetig fortschreitenden Vervollkommnung der Feuerwaffen aber wurden die Distanzen immer größer und die Schauplätze einer Schlacht immer ausgedehnter. So mußte sich die Schlachtenmalerei späterer Jahrhunderte mehr und mehr auf den Ausschnitt beschränken, und in unserer Zeit vollends ist es nur noch einem Rundbild (Panorama) und auch diesem nur recht bedingt möglich, eine Totalansicht einer Schlacht, etwa in einem entscheidenden Moment, zu geben. Das Tafelbild aber muß notgedrungen wieder zur Episode, zum Ausschnitt seine Zuflucht nehmen oder versuchen, durch Typisierung oder Monumentalisierung von Einzelgruppen die Illusion einer großen Aktion zu erzeugen.

Um aber noch einmal in die Renaissance zurückzukehren: es gibt kaum einen großen Meister dieser großen Zeit, der nicht auf seine Weise sich mit dem Problem der Schlachtenmalerei auseinandergesetzt hätte. Von LEONARDO DA VINCI und MICHELANGELO allerdings besitzen wir nur Entwürfe zu Schlachtenbildern, die das Ergebnis eines Wettbewerbs für die Florentinische Republik waren. Die Konstantinsschlacht RAFFAELS (Abb. S. 555) aber ist wohl eines der bedeutendsten Beispiele dafür, wie die bei allem Realis-



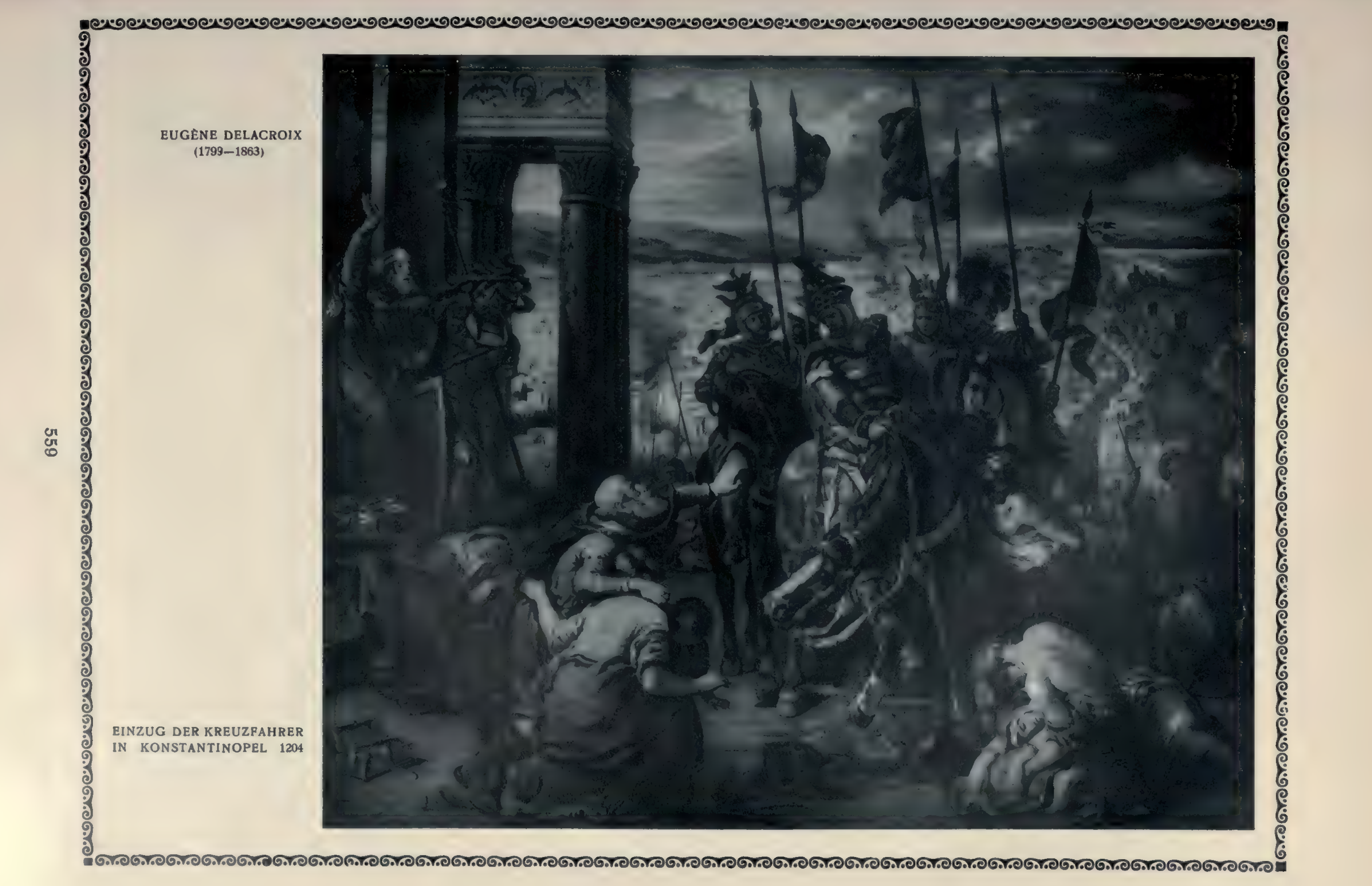
MELCHIOR FESELEN († 1538) BELAGERUNG DER STADT ALESIA DURCH JULIUS CAESAR 52 V. CHR.

mus idealisierende, von der Antike beeinflußte Kunst jener Zeit eine historische Schlacht zu einem Vorwand für eine bis ins kleinste Detail wohlabgewogene, monumental-dekorative Komposition nahm. Auch TINTORETTOS berühmte, koloristisch höchst merkwürdige Schlachtenbilder aus dem Gonzagazyklus der Münchner Pinakothek (Abb. S. 554) sind kühn und straff komponierte Zusammenfassungen des Totalbildes einer kriegerischen Aktion. Durch Konzentration alles Charakteristischen auf einen kleinen Raum gewinnt ferner die Amazonenschlacht von P. P. RUBENS die Bedeutung einer Gesamtdarstellung. In der einfachsten Weise, durch etagenmäßige Anordnung der Gruppen des Feldherrn, der Kämpfenden usw. erzeugt VAN DYCK auf dem Bilde der Schlacht bei Martin d'Eglise die Vorstellung einer Gesamtansicht. Durch ihren geradezu ungeheuren Reichtum an Figürlichem und Gegenständlichem aller Art fesseln die Schlachtenbilder oberdeutscher Meister wie ALTDORFER und M. FESELEN (Abb. S. 557); sie verlegen die Schlachten Alexanders oder Cäsars in ihre eigene Zeit, und die bewundernswerte Geduld und Genauigkeit, mit der sie jedes Detail der Bewaffnung und Bekleidung und des sonstigen Kriegsbedarfs schildern, gibt ihren Bildern auch einen unerschöpflichen kulturhistorischen Wert. Im übrigen war diese Art der Schlachtenmalerei lange Zeit typisch für die deutsche Kunst, und wir finden dieselbe Exaktheit bis ins Kleinste und die gleiche Freude am Detail auch in den überaus zahlreichen Holzschnitten und Kupferstichen jener Zeit mit Schlachtenmotiven wieder; daß Namen wie DÜRER, BURGKMAIR u. a. m. unter diesen nicht fehlen, ist weiter nicht erstaunlich, im Gegenteil nur zu begreiflich.

Die bis zur äußersten Möglichkeit gesteigerte Vielfigurigkeit der Schlachtenbilder, die wir z. B. noch in der erstaunlichen Schlacht bei Arbela von BREUGHEL bewundern können, macht allmählich einer Auffassung Platz, die in der malerischen Gestaltung einer charakteristischen Episode eine interessantere künstlerische Aufgabe sieht als in der gewissenhaften Registrierung des letzten Mannes und Schwertes. Einer der Hauptvertreter dieser Richtung ist der Niederländer Ph. WOUWERMAN, dessen Spezialität die Schilderung von Reiterscharmützeln war, bei denen das Detail, so gut es auch gemalt war, sich doch deutlich einer beherrschenden koloristischen Idee unterordnete (Abb. S. 556). Viele Künstler, u. a. Ph. RUGENDAS, folgten seinem Beispiel.

Im allzeit kriegerischen Frankreich bildete sich dann, besonders zur Zeit Ludwigs XIV., das repräsentative Schlachtenbild aus, bei dem die möglichst effektvolle Inszenierung des Siegers und seines Gefolges im Vordergrund beinahe wichtiger war wie die den Hintergrund mit Mord und Getümmel füllende Schlacht. Dieser Typus des Schlachtenbildes, bei dem übrigens auf die taktisch absolut genaue Wiedergabe der Stellungen von Freund und Feind sehr viel Sorgfalt verwendet worden ist, so daß es für die Kriegsgeschichte fast noch mehr Bedeutung hat wie für die Kunstgeschichte, ist im wesentlichen während der Rokokozeit beibehalten worden. Und mit nicht unbeträchtlichen stilistischen Aenderungen lebte er nach der Revolution in der Napoleonischen Epoche wieder auf, die ja der Schlachtenmalerei mehr Stoff geliefert hat, wie ganze Jahrhunderte in früheren Zeiten, und dies auch heute noch tut. Maler wie GROS, H. VERNET, später auch MEISSONIER (s. unseren Aufsatz über Meissonier Jahrg. 1898/99, S. 353 u. f.), schreiben nicht nur mit dem Pinsel Geschichte, sie glorifizieren auch, direkt oder indirekt, die große Persönlichkeit, die, alle Gemüter faszinierend, diese Geschichte zuerst mit Blut geschrieben hat. Aber es geschieht doch nicht mehr, wie unter den Ludwigen, aus höfischer Devotion, sondern unter dem Eindruck wirklicher Größe und tatsächlichen Verdienstes. Und so kann man in diesen Bildern Uebergänge zu der sachlich-objektiven, gemalten Kriegsberichterstattung sehen, die wir dann um die Mitte und im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zumeist als offizielle Schlachtenmalerei, antreffen. Wir finden auf dem Wege dorthin Künstler wie Wilhelm von KOBELL (Abb. S. 561), die drei ADAM (Albrecht 1786—1862, Abb. S. 560, Franz 1815—1886 und Eugen 1817—1880), die in ihrer Art sehr respektable Könner waren, und W. VON DIEZ, der freilich kein eigentlicher Schlachtenmaler gewesen ist; das panoramaartige Schlachtenporträt neuerer Zeit sehen wir dann bei Künstlern wie H. LANG (Abb. S. 567), BLEIBTREU (Abb. S. 567), L. BRAUN (Abb. S. 566), A. VON WERNER u. a. ausgebildet, denen wir ja auch die meisten „authentischen" Schilderungen der Schlachten von 1870/71 danken. (Auf die Panoramen selbst braucht hier wohl nicht eingegangen zu werden.) Der Realismus und später der Impressionismus haben sich, wie schon erwähnt, in der Folge auf die Episode besonnen und eine große Zahl von Künstlern, u. a. Fr. v. DEFREGGER, R. HAUG (Abb. S. 564), L. HERTERICH (Abb. S. 568), ROUBAUD, ROCHOLL, L. PUTZ (Abb. S. 568), A. JANK, haben uns Kriegs- (und Soldaten-) Bilder geschenkt, die nicht nur durch den Ge-

EUGÈNE DELACROIX
(1799—1863)



EINZUG DER KREUZFAHRER
IN KONSTANTINOPEL 1204



ALBRECHT ADAM (1786—1862) DIE BAYERN BEI DÜPPEL 1849

J. LOR. RUGENDAS (1775—1826) NAPOLEONS FLUCHT BEI WATERLOO 1815



WILHELM VON KOBELL (1766—1855) SCHLACHT BEI BAR-SUR-AUBE 1814



E. DETAILLE (1848—1912) AUS DEM PANORAMA DER SCHLACHT VON REZONVILLE 1870

genstand, sondern auch durch die malerische Auffassung zu fesseln verstehen. Der größte Meister der historischen Schlachtenmalerei unserer Zeit aber ist nicht etwa der Franzose DETAILLE (Abb. S. 562), sondern A. VON MENZEL, der Verherrlicher Friedrichs des Großen, in dessen Schlachtenbildern sich geschichtliche Treue mit malerischem Temperament und Charakterisierungsvermögen in wirklich seltener Weise eint (Abb. S. 563). Eine eigenartige Erscheinung ist auch der Russe W. WERESCHTSCHAGIN, dessen Episoden aus dem russischen Feldzug Napoleons allerdings, so gut sie auch gemalt sein mögen, doch in erster Linie durch ihre offensichtliche Tendenz gegen den Krieg und dann erst als Kunstwerke wirken.

Neben dieser vorwiegend oder ausschließlich auf das Gegenständliche gerichteten, historischen Kunst hat es auch im 19. Jahrhundert jederzeit eine mehr idealisierende, auf Stilisierung und Typisierung zu symbolischen Zwecken bedachte Schlachtenmalerei (im weitesten Sinne des Wortes) gegeben. E. DELACROIX' imposanter, leidenschaftlich-pathetischer „Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel“ (Abb. S. 559), in dem die Kunst der Renaissance mit der noch im Kindesalter stehenden modernen bereits verschwistert erscheint, eröffnet diese Reihe. Im Weiterschreiten werden wir an B. GENELLIS antikisierender, kühl konstruierter „Schlacht des Lykurgos“, aber auch an A. FEUERBACHS etwas verquälter „Amazonenschlacht“ und an W. v. KAULBACHS „Hunnenschlacht“ usw. vorbeipassieren. Wir haben von hier nicht mehr sehr weit zu BÖCKLIN, STUCK und KLINGER, die, jeder auf seine Weise, klassisch zu nennende Allegorien des Krieges geschaffen haben. Die größte Popularität unter diesen drei Lösungen hat das jedem geläufige Bild von Stuck errungen, und wenn man heute an den Krieg denkt, so ist es wohl in den meisten Fällen dieses Bild, das sich in seiner ganzen grausigen Großartigkeit vor unserem geistigen Auge aufreckt. Es ist also nicht irgend ein konkretes Schlachtenbild, das uns die nahen Beziehungen von Krieg und Kunst am eindringlichsten zum Bewußtsein bringt, sondern eine Abstraktion, in der die menschlich-ethischen und die künstlerischen Werte des Themas auf ihre ursprüng-



ADOLF VON MENZEL (1815—1905) *Mit Genehm. des Kunstverlags Stiefbold & Co., Berlin* FRIEDRICH DER GROSSE BEI HOCHKIRCH 1758



ROBERT VON HAUG — DIE ERSTÜRMUNG DES GRIMMAISCHEN TORS IN LEIPZIG 1813

RUD. EICHSTAEDT — BLÜCHER BEI LIGNY 1815

Verlag der Photographischen Union, München

lichste und darum auch wirksamste Form oder Formel gebracht sind. Vielleicht ist nichts bezeichnender für unsere (der Laien wie der Künstler) Stellung zum Krieg wie diese Tatsache. Fast alles, was sich in unseren Tagen in wirklich künstlerischer Weise, ohne historisierende Neben- oder Hauptabsichten mit dem Krieg befaßt hat, sucht diese große, monumentale Formel zu finden. EGGER-LIENZ tut das in dem Bild „Das Kreuz“ (Abb. S. 553) ebenso wie etwa HODLER in seinem Jenenser Universitätsbild, das nicht den Krieg selbst, sondern den Ausmarsch, d. h. die nationale Begeisterung in einer eindrucksvollen Geste festhält. Während aber diese Bilder sich noch enge an historische Ereignisse anlehnen, verzichten die Neueren und Neuesten vollständig darauf. Sie haben fast alle den Kampf, das Ringen feindlicher Menschen oft dargestellt; aber sie wählten dazu meist nackte, also in jeder Beziehung zeitlose Menschen, und für sie ist wie für die Künstler der Antike der Kampf in der Hauptsache wieder ein die Sinne erregendes Spiel der nackten Glieder, somit mehr eine sportliche Betätigung und in technisch-künstlerischer Beziehung ein Problem der Raumgestaltung. Seltsam übrigens, daß gerade in der neuesten Kunst das Motiv der kämpfenden Menschen, auf diese einfachste Formel reduziert, in hundertfachen Variationen immer wiederkehrt. War es eine Vorahnung des Kommenden, das unsere Künstler dazu trieb? Es wird wohl so sein. Was aber wird die Zukunft bringen? Wird nach diesem Krieg auch die schildernde Schlachtenmalerei, vielleicht in der Form der Episodenmalerei, wieder ein Problem der hohen Kunst sein? Es ist möglich; aber Bestimmtes können wir nicht wissen; und darum wird es am besten sein, in Geduld zu warten.



FRIEDRICH BODENMÜLLER — DAS I. BAYERISCHE ARMEEKORPS BEI BAZEILLES (SEDAN)

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München



L. BRAUN

KAVALLERIE-ATTACKE DER HALBERSTÄDTER KÜRASSIERE UND 16. ULANEN UNTER GENERAL BREDOW BEI MARS-LA-TOUR

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.



HEINRICH LANG (1838—1891) EPISODE AUS DER SCHLACHT BEI SEDAN

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

G. BLEIBTREU (1828—1892) DIE BAYERN UNTER GENERAL HARTMANN VOR PARIS

LUDWIG PUTZ VOR CHATEAUDUN 1870

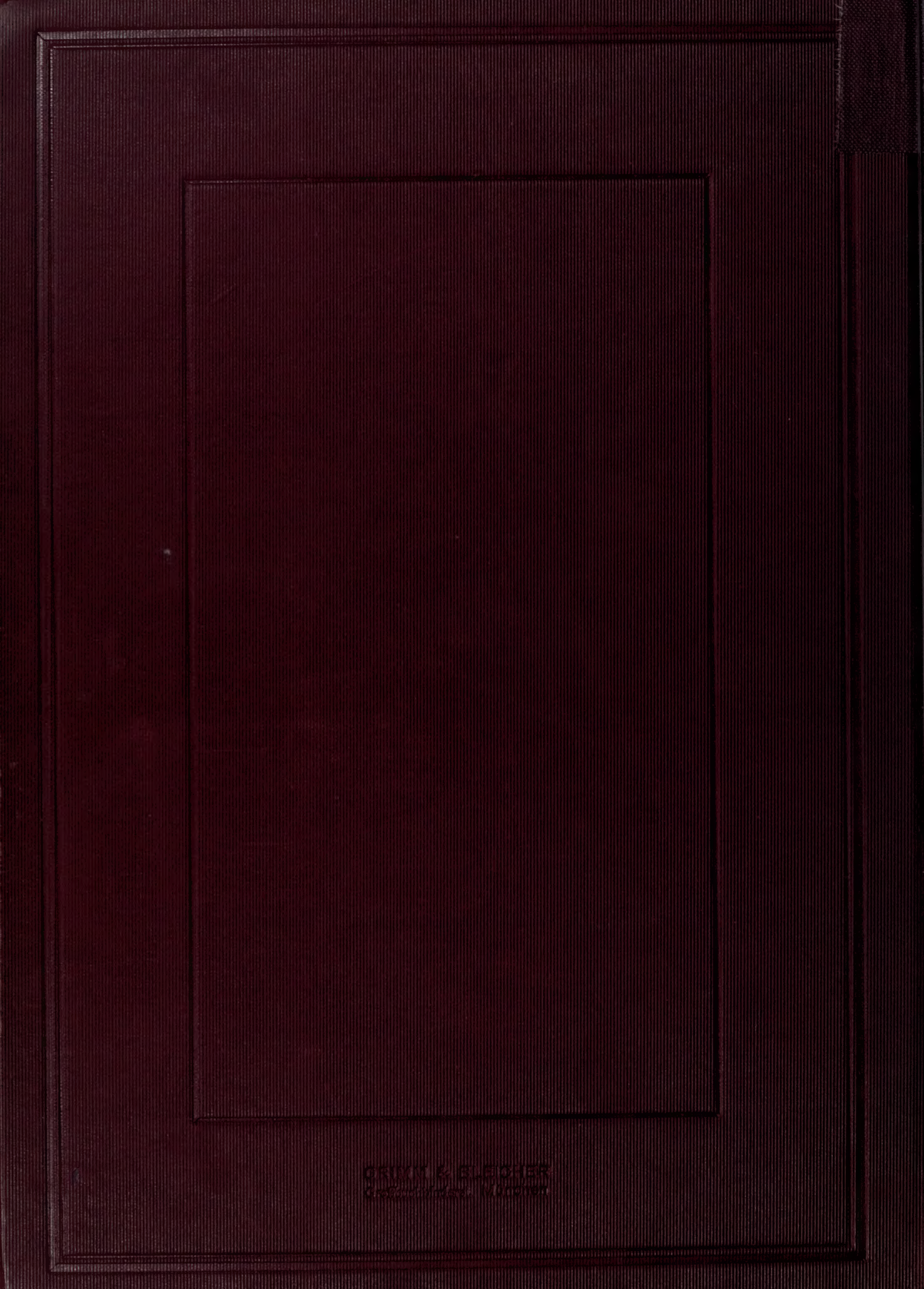


LUDWIG HERTERICH JOHANNA STEGEN BEI DER VERTEIDIGUNG LÜNEBURGS 1813

Verantwortlicher Herausgeber: P. KIRCHGRABER
Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G., München, Nymphenburgerstraße 86






GRIMM & BLEICHER